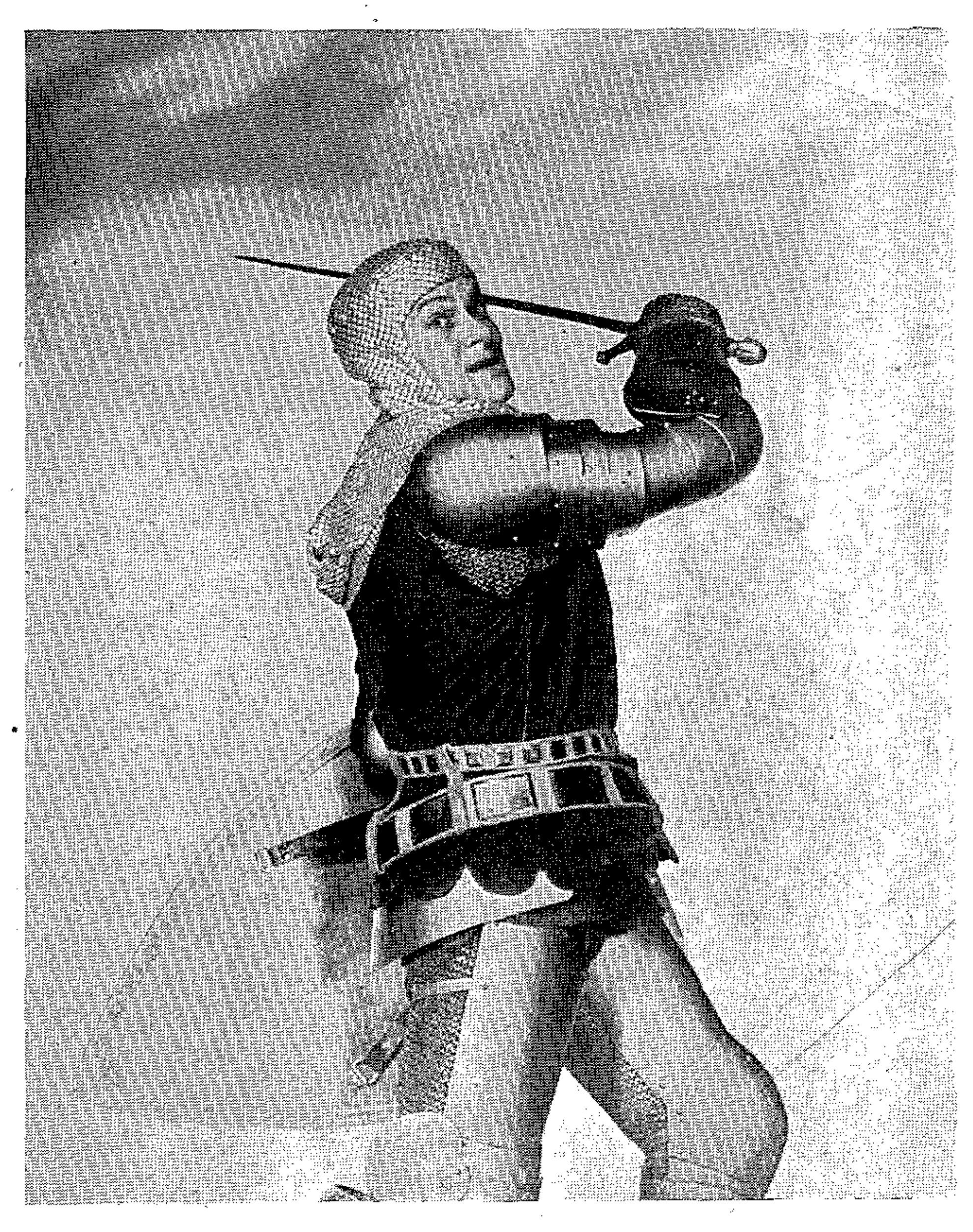
CAHIERS DU CINÉMA



N° 41 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉ-CINÉMA • N° 41



Tony Curtis dans LE CHEVALIER DU ROI (*The Black Shield of Falworth*), film en Cinémascope et en Technicolor de Rudolph Maté. (Universal Film S.A.)



Tony Curtis et Janet Leigh dans une scène d'amour de LE CHEVALIER DU ROI. Leurs partenaires sont David Farrar, Barbara Rush et Herbert Marshall. (Universal Film S.A.)



Deux images de LA PISTE DES ELÉPHANTS, production en Technicolor d'Irving Asher, mise en scène de William Dieterle sur un scénario de John Lee Mahin, d'après le roman de Robert Standish. A gauche : les éléphants envahissent le bangalow de l'héroïne. A droite : Elizabeth Taylor et Peter Finch. Autre interprète du film : Dana Andrews. (Paramount.)

CAHIERS DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DU CINEMA ET DU TELECINEMA

146, CHAMPS-ELYSÉES, PARIS (8e) - ÉLYSÉES 05-38

REDACTEURS EN CHEF : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE ET LO DUCA
DIRECTEUR-GERANT : L. KEIGEL

TOME VII DECEMBRE 1954 N° 41

SOMMAIRE



NOTRE COUVERTURE :

Susan Shentall et Laurence Harvey dans ROMEO ET JULIETTE de Renato Castellani. Coproduction Universalcine — Verona Production Ltd. Une sélection « J. Arthur Rank Organisation » présentée par Victory Film.



Abel Gance.

DÉPART VERS LA POLYVISION

par **Abel Gance**

« Assez vu, assez eu, assez connu,
« Départ dans l'affection et le bruit neufs

Je ne peux trouver meilleure référence qu'en paraphrasant ces vers de Rimbaud pour tenter d'expliquer la profonde évolution que je subis après trente années d'expérience, devant l'anémie pernicieuse dont le cinéma international me semble atteint.

Ce départ vers une forme plus « affective », plus romantique, plus humaine, plus poétique, avec le bruit neuf d'un nouvel avion à réaction cinématographique, c'est mon départ vers la *polyvision.*

Nous avons vu des millions, peut-être même des milliards d'images dans leur ordre vertical — et à la longue, elles en sont arrivées à se dévorer entre elles, ne nous laissant plus que les vapeurs informes de souvenirs semblables à ceux des roses des kaléidoscopes dans les yeux des enfants. Si donc je ne crois plus beaucoup à la vertu d'une image, je crois en revanche à l'éclair qui jaillit du choc simultané de deux ou de plusieurs images : en nous dispensant ce pouvoir miraculeux : le don d'ubiquité. Ce sentiment de la 4e dimension nous permet de supprimer la notion « temps-espace » et de nous trouver partout et en tout, dans la même fraction de seconde. Ces « arrachements » de nos habitudes de penser et de voir, opéreront de véritables guérisons de l'âme. Je peux vous prédire des enthousiasmes délirants tels que peut-être les tragiques grecs en connurent d'indicibles dans leurs stades immenses devant 20.000 spectateurs haletants. Le cinéma, qu'on le veuille ou non, est en marche vers ces grands spectacles où l'esprit des peuples se forgera sur l'enclume d'un art collectif. Les succès des « drive-in » aux U.S.A. en sont des signes avant-coureurs.

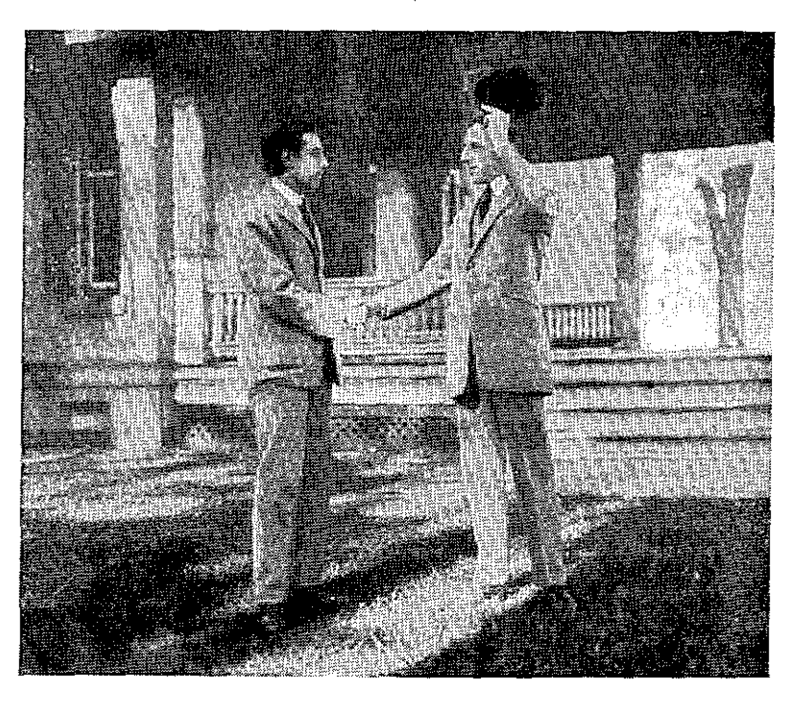
La *polyvision*, en introduisant cette musique visuelle sous forme d'un contrepoint comparable à l'intrusion du chœur antique dans la tragédie grecque, élargira brusquement les paupières modernes qui ne croyaient plus aux

miracles. Il suffit de relire « L'origine de la tragédie » de Nietzsche pour comprendre que la voie est celle que j'indique.

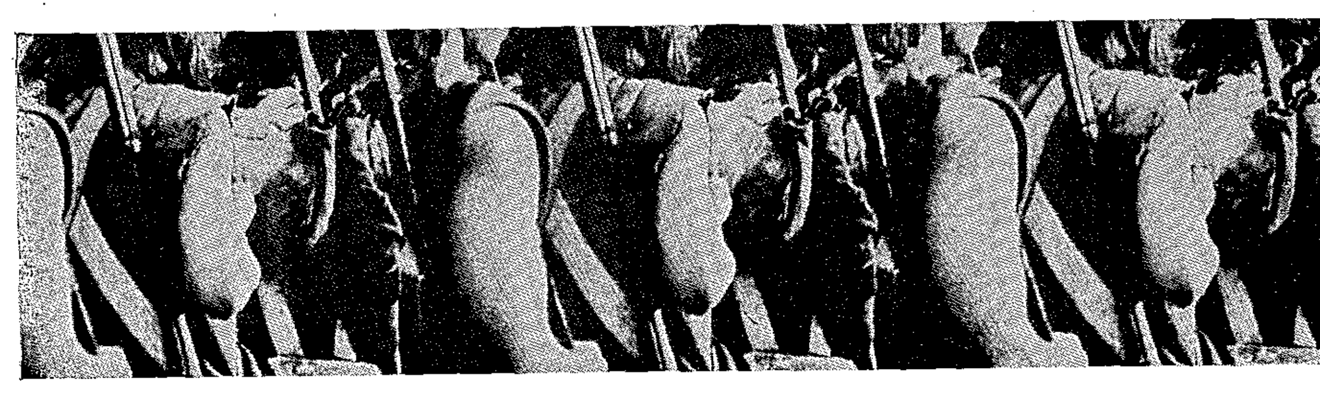
Le choc émotionnel du montage horizontal simultané peut correspondre au carré de celui que nous procurent les images alternées dans leur montage habituel. Si, indéniablement, il y a satiété, et par suite désertion dans les salles actuelles, la faim du public n'en reste pas moins vive si la nourriture offerte est différente et plus riche. J'offre à son appétit visuel le nouveau langage de la *polyvision*. D'insolites domaines vont s'ouvrir, des mondes incroyables de poésie surgir, bouleversant les valeurs périmées. Le « cinéma-mouvement » mis à mal depuis l'origine du parlant, va reprendre ses extraordinaires prérogatives, et les disputer triomphalement à la parole, qui, sans disparaître bien sûr, redeviendra serve. Le cinéma va jouer en 1955 la carte de la *polyvision* comme la musique a joué et gagné au XIVe siècle la carte de la polyphonie.

Dans le petit ruisseau du récit sur l'écran unique, j'ouvre à mon gré les vannes des affluents que toute l'orchestration visuelle simultanée met à ma disposition. Le récit d'abord absorbé, submergé, se débarrasse de tout ce qui alourdissait sa marche pour ne plus être que la perle ou le diamant d'écume qui remonte lorsqu'il en est besoin sur la crête des vagues : voilà la *polyvision!*

Le vrai cinéma reprend alors ses droits sur l'orateur du récit. La peinture n'est-elle pas aussi un art de montrer les choses. Pendant des siècles le tableau a essayé d'être un récit immobile. Regardez son évolution. Elle n'a plus besoin



« Bonjour Monsieur Gance » ou la rencontre de Griffith et de Gance à New-York en 1920.



Napoléon d'Abel Gance, sur triple écran (1927).

du récit, ou tout au moins elle utilise un récit contracté, synthétique où la couleur veut reprendre la première place. L'impuissance du cinéma à mon sens était justement de ne viser exclusivement qu'au récit. Imaginez qu'un homme comme Mac Laren, que je considère comme un génie dans notre art, et qui fait du cinéma pur avec les moyens les plus simples, soit tout à coup en possession de ce nouvel éventail de forces que doit être la *polyvision*, ce sera bouleversant. Que ne ferait pas Cocteau avec ces nouveaux instruments d'orchestre visuel, et quelques rares grands metteurs en scène et auteurs auxquels je pense, alors qu'ils sont encore dans les limbes de l'image seule et sans doute fort éloignés du faisceau d'espérances que je dirige vers leur talent.

Qu'on ne me fasse pas dire qu'il ne faut pas une histoire, et même une bonne histoire, pour faire un film *polyvisé;* je dis seulement qu'on ne doit pas sacrifier le cinéma au récit et qu'il faut donner à celui-ci les ailes de la poésie qui, jusqu'à présent, n'ont été pour moi que des moignons de pingouins. Je me permets d'emprunter ces quatre vers à Perrault :

> « *Vous savez que c'est la manière*
> « *Dont quelque chose est raconté*
> « *Qui, beaucoup plus que la matière,*
> « *De tout récit fait la beauté !* ».

La *polyvision* est une nouvelle manière, plus courte, plus « atomique », plus lyrique, pour raconter une histoire.

Dans mon prochain film de *polyvision*, je resterai extrêmement prudent, et j'emploierai s'il le faut des astuces de Parmentier pour tenir tous mes spectateurs, quels qu'ils soient, en haleine. S'il m'arrive par instant d'user des plus audacieuses trouvailles révolutionnaires, je me garderai d'en prolonger l'effet pour ne pas faire monter plusieurs marches à la fois à des spectateurs habitués à descendre.

S'il m'est permis d'avoir les moyens de réalisation de mon premier film normal de qualité, j'ai la certitude de faire faire un pas énorme au cinéma.

Je suis inventeur par nécessité. Comme je n'ai pas les moyens, je suis obligé de trouver les formules qui me permettent de m'exprimer. J'étais loin

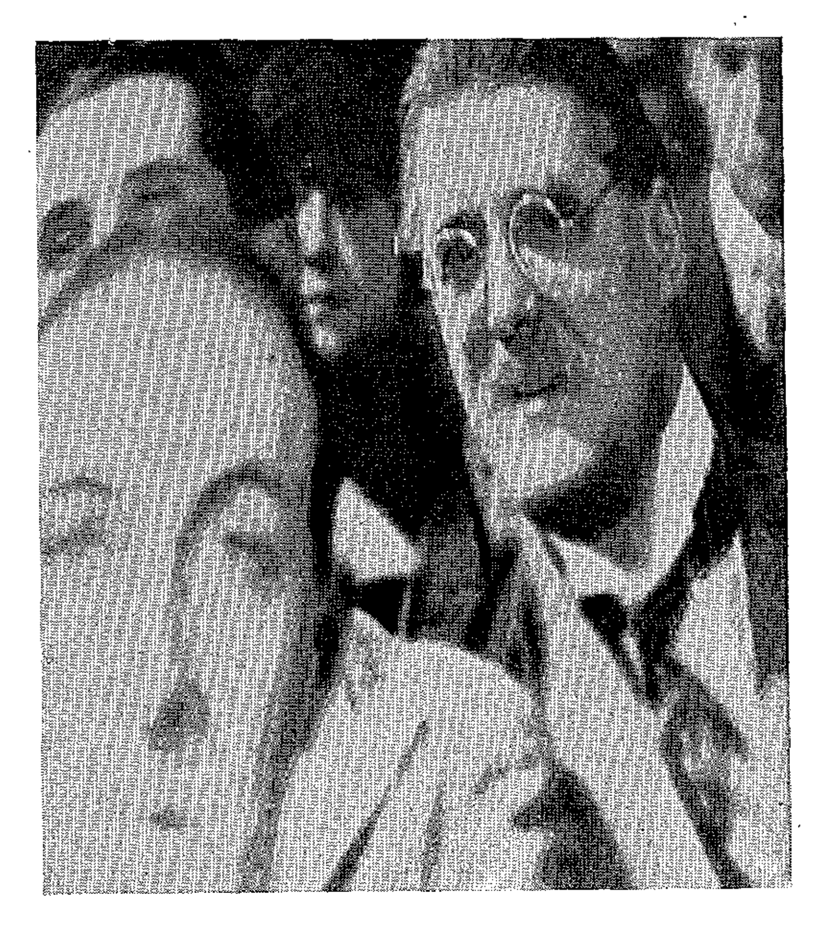
de m'imaginer qu'on me donnerait la médaille d'or des inventeurs, car je n'ai que le mérite d'avoir trouvé les choses dont j'avais absolument besoin. La fonction crée l'organe. Comment aurais-je pu progresser sans cela ? J'ai cherché avec l'appui et le conseil d'hommes éminents comme André Debrie et Jean Vivié, les meilleurs moyens pour matérialiser mes rêves. Nous croyons avoir réussi, et nous voici au carrefour où nous comptons planter une pancarte où j'inscrirai devant une route vierge : « Par ici... ». Le cinéma malade la prendra-t-il ? L'avenir répondra.

On ne veut pas modifier la technique, alors que la technique d'un art doit être perpétuellement mouvante et qu'il faut sans cesse en perfectionner les outils. On croit avoir trouvé quelque chose d'extraordinaire parce qu'on a agrandi le cadre de l'écran. Je l'avais fait il y a 27 ans, et ce n'était pas là ma fierté. Elle résidait dans les balbutiements de *polyvision* que j'avais esquissés après que l'image élargie avait saturé l'œil. Avec les procédés actuels dont on veut bien me reconnaître la paternité, on a seulement enlevé les œillères du cheval, mais il ne court pas plus vite, et moi je ne crois en art qu'aux chevaux emballés.

Avec l'appui de trois grandes sociétés françaises et des hommes éminents qui les dirigent, celui du grand chef d'orchestre de notre cinéma national dont je ne saurais assez louer l'intelligence et l'intuition, et celui aussi de ce génial constructeur qui a nom André Debrie, je mets au point *Le Crépuscule des Fées*. Cette œuvre se passe dans une sorte de quatrième dimension où l'idée de temps et d'espace est abolie. Elle s'appuie sur quatre contes de Perrault : *Le Petit Poucet*, *Le Petit Chaperon Rouge*, *La Belle au Bois Dormant* et *Barbe-Bleue*. A leur tour, ces contes sont imbriqués dans la vie moderne où les mêmes personnages féeriques jouent leur même rôle en paraphrase néo-réaliste. Le postulat de départ étant admis, le film sera aussi convaincant qu'une bouleversante actualité. Il y aura deux versions, une normale pour toutes les salles, sans *polyvision*, et une version spéciale *polyvisée* pour le *chapiteaurama* (le néologisme est de M. Flaud). Dans ce cirque ambulant genre Radio-Circus, l'écran variable de la *polyvision* pourra s'étendre sur 30 ou 35 mètres de large, et mon autre invention, la perspective sonore, fera de tous les spectateurs des acteurs de mon drame.



Napoléon d'Abel Gance, sur triple écran (1927).



Déformation de l'image par anamorphose dans *La Fin du Monde* d'Abel Gance (1931).

Dans la bataille de plumes du dortoir du jeune Napoléon, j'avais à un certain moment de la bataille inscrit neuf scènes différentes dans une image. On se trouvait donc simultanément devant neuf prises de vue différentes. J'ai retrouvé les négatifs de ce premier et élémentaire essai de *polyvision*. La multiplication des forces dans un temps réduit était formidable.

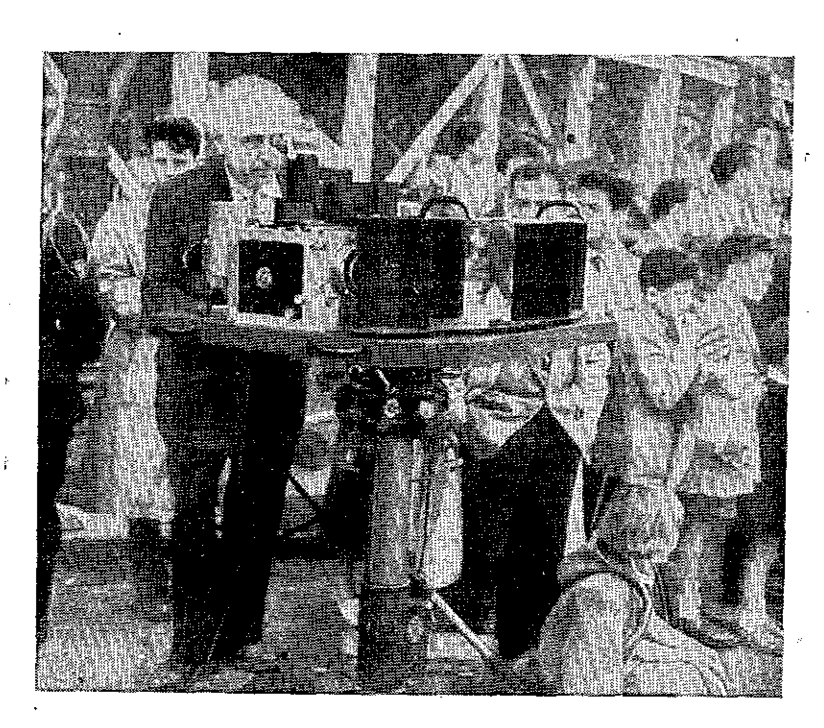
Aujourd'hui nous sommes devenus plus affamés de mouvement, nous voulons tout voir en même temps, notre curiosité est dévorante, nous voulons lire tous les journaux, nous voulons tout savoir, tout connaître, tout pénétrer. L'époque veut cela, et la *polyvision* devient un besoin subconscient. On nous offre à la place les plages désertes des grands écrans! Quelles pertes de force visuelle. Si vous chiffrez la somme de plaisir que vous avez reçue au bout de trois heures de grand écran, et l'ennui que vous avez eu à regarder les parties mortes, je crois que celui-ci l'emporte sur celle-là. Notez que malgré cela, j'aime mieux le grand écran que l'écran normal, mais je trouve qu'il faut être très prudent; il faut l'habiter, et il y a plutôt des fossoyeurs autour du grand écran... que des architectes et des constructeurs.

En résumé, avec le *Crépuscule des Fées*, j'essaierai de montrer ce que des vibrations lumineuses peuvent faire sur l'entendement; l'art est dans l'inextinguible, il est dans ce qui est inexplicable, dans ce qui est entre les images, en dehors d'elles, fussent-elles *polyvisées,* et pour que ce côté miraculeux existe, il faut avoir une conviction si profonde qu'elle puisse transmuter les choses les plus ordinaires et les faire étinceler; même si c'est de la boue, on peut y découvrir la féerie du soleil couchant.

Et maintenant, mes amis, il se peut que je vous ai parlé très au-dessus du ton qu'on peut accepter d'un homme qu'on croit dans certains de nos milieux vieilli et démodé. Nous avons en effet pris tellement l'habitude des menottes que, si par hasard on nous les ôte, nous gardons les mains croisées par habitude, et l'habitude du malheur est bien la plus dangereuse de toutes; mais ma décision de secouer le joug qui m'opprime est d'une si sereine force que je défie l'adversité.

Que des mains se tendent, que des bras s'ouvrent, que des cœurs s'éprennent. De l'église de lumière que nous construisions pour le cinéma, on a peu à peu fait une prison où l'on tient sous le boisseau les plus audacieux d'entre nous. Que les clairvoyants nous aident. S'il faut, comme dit Renan, faire le bonheur des peuples malgré eux, nous ferons le bonheur du cinéma malgré ceux qui ont peur que nous en vivions.

ABEL GANCE.



« ...le 14 juillet 1953, pour filmer la revue en Polyvision, après vingt-six ans de sommeil, mon dispositif triptype d'écran variable se réveille. »

PETIT JOURNAL INTIME DU CINÉMA



du 22 Septembre au 20 Octobre

par Robert Lachenay

22 Septembre

Au Cinéma Cardinet : *Le Schpountz* de Marcel Pagnol. Ce qu'il y a de plus remarquable dans ce film satirique sur le cinéma, c'est que Robert Vattier y joue le rôle d'un premier assistant, se nomme Astruc et ressemble à Pierre Kast comme une goutte d'eau à une autre.

24 Septembre (Strasbourg)

Je débarque à Strasbourg où depuis quatre jours se déroulent LES JOURNÉES DU CINÉMA. Les lecteurs des *Cahiers* connaissent déjà cette excellente organisation (cf. nº 22). Strasbourgeois, Michel Dorsday est là, bien sûr. François Truffaut est arrivé hier soir avec sa provision de cigares. Rappelons que les JOURNÉES DU CINÉMA s'installent pour une huitaine de jours dans chaque ville à raison d'une ville tous les mois et demi, et y présentent pour une *séance* seulement, toutes sortes de films, excellents, accompagnés, précédés ou suivis de manifestations diverses destinées à donner ou redonner aux gens le goût du cinéma. D'abord une exposition de deux tonnes est installée à l'Hôtel de Ville. Les visiteurs peuvent demander à un projectionniste, qui se tient là en permanence, de leur passer n'importe quel film de Mac Laren, de Grimault, etc... *Les journées* commencent toujours par quelques projections dans la rue, gratuites bien sûr, à l'usage des passants, des ménagères, des badauds qui voient ainsi pour la première fois de leur vie (et peut-être pour la dernière), des courts-métrages d'Emile Cohl, Mac Laren, Mack Sennet, etc... Puis les *Journées* proprement dites s'ouvrent par *Une heure de cinéma ininterrompue*, extraordinaire et savant montage de bouts de films, d'actualités, de dessins animés, de films publicitaires, etc... Cette bande crée un choc psychologique tel, que dans les jours qui suivent, on peut asséner au public chefs-d'œuvre sur chefs-d'œuvre sans qu'il ait le temps de faire ouf. En matinée *La Montée au ciel*, un des trois meilleurs Bunuel. En soirée, c'est un festival de dessins animés. Chaque bande est présentée par André Martin et Michel Boschet ; comme nos amis ne sont pas de ceux qui conférencient, ils ont mis au point un étonnant numéro au cours duquel ils sautent, tombent, dansent, en un mot : *s'animent*. J'ai le sentiment d'assister à quelque chose comme l'éclatement de la critique ; il ne suffit plus d'écrire ou de parler sur le cinéma, il faut *citer* des images ; si vous rencontrez Martin dans la rue un jour

où il est en forme, il vous mimera Saint-François dans les *Onze Fioretti* et se livrera sur les Champs-Elysées à une démonstration gymnique tout à fait remarquable. Une autre fois, il vous imitera vocalement l'inchantable musique indienne du *Fleuve*. Bref, tout cela est passionnant et, de ce numéro où l'influence des frères Marx est visible, on retire l'impression d'une chose plus sérieuse, plus intelligente, plus fructueuse enfin qu'une conférence d'Henri Agel. Le délire Agélien compte cependant des partisans.

25 Septembre (Strasbourg)

En soirée : *Le Dernier Pont* d'Helmunt Kautner qui, pour n'être pas indigne de ces *Journées* n'en est pas non plus le meilleur. A minuit débute la « Nuit Noire » avec *Le Sang des Bêtes*. Franju est venu exprès de Paris mais se refuse à parler. Puis en première européenne, *Le moulin du diable* de Jiri Trnka ; *Le Vampire* de Painlevé auquel je persiste à préférer ceux de Dreyer, Murnau et Fritz Lang ; et enfin *L'équipée sauvage* dont Pierre Kast a dit ici tout le bien que l'on pouvait en penser, en y mettant un peu de bonne volonté.

Lundi 27 septembre (Strasbourg)

Dans l'après-midi, nous sommes invités à visionner un court-métrage de Prouteau sur *Guillaume Apollinaire*. Nous sommes une dizaine dans la salle. Prouteau n'est pas là, mais le remplacent le scénariste et le directeur de production du film. Personnellement, je trouve le film très mauvais et j'ai le sentiment de n'être pas le seul. A la sortie, les auteurs se trouvent naturellement devant la porte et demandent à Barbin, Martin, François Chalais ce qu'ils en pensent. Tout le monde félicite les auteurs sans trop de chaleur toutefois ; on ne se rend pas assez compte de l'inconvénient que présente ce genre de projections privées auxquelles assistent les auteurs.

Le soir, en première mondiale *Cadet Rousselle* d'André Hunebelle. François Périer, Madeleine Lebeau, André Hunebelle, sont venus et aussi M. Jacques Flaud qui déclarera closes ces JOURNÉES DU CINÉMA. *Cadet Rousselle* ? Le meilleur film français en couleurs ; à part ça, Hunebelle persévère dans sa tendance à démarquer les succès de la saison précédente ; il y a là-dedans du *Versailles m'était conté*, du *Fanfan la Tulipe* à gogo, du *Trois Mousquetaires* (c'est de l'auto-plagiat) et même du *Carrosse d'Or !*

28 Septembre

Je rentre à Paris pour apprendre que John Huston a commencé *Moby Dick* avec Gregory Peck, que Spencer Tracy sera le vieil homme, le rôle de la mère n'étant pas encore distribué (les producteurs songent à engager la maman de Poudovkine), que John Ford tourne à Honolulu *Mr Roberts* avec Fonda, Cagney, etc..., que Yves Allégret s'en va tourner en Cinémascope, pour la Fox, *Oasis* en Afrique avec Michèle Morgan et Pierre Brasseur, et que Georges Baume (qui, paraît-il, n'est pas content du compte rendu que j'ai fait de son livre dans le numéro 38) sera le chargé de presse de ce film. André Bazin est de nouveau parisien et pour longtemps j'espère. Une nouvelle triste : Marilyn souffre de troubles mentaux consécutifs à son mariage ; une nouvelle agréable : elle divorce.

29 Septembre

Eléments pour un « Dictionnaire des Idées (cinématographiques) reçues ».

— la rigueur protestante de Delannoy.

— Mlle Dudule ne *joue* pas le rôle de Poupette : elle *est* Poupette.

— le cinéma, c'est le mouvement.

— le cinéma n'est pas le mouvement : c'est l'immobilité.

— Jean Renoir, c'est le vin rouge et le camembert.

— Laurel et Hardy, chefs d'îlots ? C'est une tragédie grecque.

— Hitchcock, le maître du suspense.

— Berthomieu est un excellent technicien.

— Jean Cocteau, le magicien...

— Ophuls, c'est toute la lourdeur autrichienne.

— Bunuel, toujours sadique...

— la couleur sert essentiellement les films d'aventures.

— le cinémascope, c'est bien pour les extérieurs.

— si ce film n'était pas signé d'Untel, personne ne crierait au chef-d'œuvre.

Tragédies para-cinématographiques.

Le *Neptuna* est un petit cinéma des boulevards où l'on ne passe que des films de gansters. En sortent, roulant les épaules, des apprentis-gangsters chapeautés à la Bogart. Le *Neptuna* reçoit aussi chaque semaine sur les fauteuils du premier rang la jeune équipe des *Cahiers* au grand complet : Rivette, Truffaut, Demonsablon, Domarchi, moi-même, etc... Et bien, un soir où l'on projetait *Femmes Enchaînées*, un Nord-Africain sortit de la salle et plutôt que d'aller boire un demi à côté, préféra assommer la caissière à coups de crosse de revolver et « se faire la malle »



Sainte Marilyn, ayez pitié de nous !

emportant avec lui, la caisse. Boulevard Sébastopol, on jouait hier soir *Les hommes préfèrent les blondes*. Un hurlement. Un Nord-Africain (peut-être le même, sait-on jamais), venait de poignarder son infidèle et brune maîtresse. Et il se trouve encore des gens pour douter de l'efficacité de Hawks !

Le cinéma le plus malhonnête de Paris est le *Studio Universel*, avenue de l'Opéra. Il y a deux mois on y passait *Le Fleuve* amputé de vingt minutes. On pouvait croire à une copie accidentée. Cette fois, la mesure est comble. Dans les journaux on annonce : Studio Universel : *Les rois du Jazz*. Ce film n'existe pas; renseignements pris, il s'agit de : *A star is born* (*Si bémol et Fa dièse*) ; ce film de Hawks passe rarement en V.O. Nous y allons à plusieurs; cette fois il manque trente minutes de film; nous sortons, nous demandons le directeur : « *Comment*, dit-il, *vous avez deux courts-métrages de jazz en première partie et vous n'êtes pas contents ? Oui, c'est moi qui ai pratiqué les coupures; si vous n'êtes pas contents, vous n'avez qu'à ne pas revenir.* » Malheureusement, il n'existe pas de loi en vertu de quoi l'on pourrait jeter cet homme en prison. Dommage.

1er Octobre

Présentation corporative du *Chevalier du Roi*, premier Cinémascope Universal, de Rudolph Maté. Agréable à voir : meilleur que *Prince Vaillant*. Janet Leigh, à croquer.

3 Octobre

Nous sommes une dizaine dont Henri Langlois, pour voir à la Cinémathèque, *America*, film tourné par Griffith en 1924, inconnu en France jusqu'à ce jour. C'est du Griffith, c'est-à-dire génial.

4 Octobre

Premier tour de manivelle de *French Cancan* de Jean Renoir.

5 Octobre

— Preston Sturges va enfin tourner un film : *Les carnets du Major Thomson* d'après le livre de Pierre Daninos, avec sans doute Alec Guinness.

— Alexandre Astruc va tourner au mois de janvier *Les Belles Années* (titre provisoire), d'après un roman de Cécil Saint-Laurent, *Une Sacrée Salade*.

Entre le 8 novembre et le 28 février, le Ciné-Club *Essais 55* à Metz passera *Under Capricorn, Casque d'or, Stromboli, Le journal d'une femme de chambre, Une femme sur la plage, La rue rouge, Rancho Notorious*. Voilà une programmation « très Cahiers ».

A la Cinémathèque, l'admirable *Liebeleï* de Max Ophuls.

Il y a jour pour jour, vingt ans que mourait Jean Vigo.

7 Octobre

On connaît le Rex, sa voûte céleste, ses nuages inamovibles, ses étoiles clignotantes, ses loggias élégantes et sa flore. Le Rex, à qui



Jean Vigo

rien de ce qui est grotesque n'est étranger, le Rex a remplacé les attractions dont il avait le secret pour un spectacle intitulé : « *La féérie des eaux* ». Voilà la chose ; on annonce dans les micros l'air à la mode et ceux de tous les temps : La valse de Moulin Rouge, Poète et Paysan, le Casse-Noisettes. Le rideau s'ouvre et jaillissent mille jets d'eau minuscules et colorés, qui s'épanouissent en arabesques savantes et vaguement synchrones ; les applaudissements ponctuent chaque couleur nouvelle, chaque entrecroisement inattendu et l'on songe à ces concours de hauteur auxquels se livrent les collégiens sur les ardoises des pissotières ; l'extraordinaire succès de ce concert de pipis bariolés est assez étrange si l'on y songe, car enfin, quel spectacle plus abstrait que celui de la « *Féérie des eaux* » (en anglais « Dancing Waters ») ? J'ai vu, j'ai entendu trois mille personnes applaudir de la flotte, des trombes de flotte et je sais bien que ce même public est celui qui siffle les Bosustow dans les quartiers, qui sifflerait *Bons voisins* de Mac Laren. Alors, zut pour la « *Féérie des eaux* ».

Il serait injuste de ne pas signaler que la « Féerie des eaux » est mise en route, orchestrée, dirigée, stoppée enfin par une demoiselle invisible qui œuvre dans la nuit, mais qui, remontées les eaux à leurs sources, vient gentiment faire sur scène la révérence : la taille bien prise dans, probablement une nouvelle gaine, de celles « qui ne roulent pas et amincissent sans meurtrissures », elle est rompue, la mâtine, à la technique savante du baleinage invisible, robe à danser au boutonnage par côté, et le dimanche sans doute, un tailleur de shantung coupé sous la poitrine, tissus plastilizés brillants au regard et soyeux au toucher, bas Dior peut-être « invisible... mais présent », et l'on se prend à rêver d'un soir où la « Féerie des Eaux » se troquant en « Furie des Eaux » celles-ci, non maîtrisables, affolées et ce, durant la révérence, rejailliraient les mille jets et de plus belle, alors la demoiselle arroseuse arrosée parodiant Pascal : plaisant jupon qu'un vent manie et en tous sens. De ces eaux dès lors furieuses autant que féeriques, on ne sauverait j'imagine ni Boudu ni Moïse, et le Sauveur lui-même s'y reprendrait à deux fois avant que de marcher dessus ; mais la demoiselle est compétente, ses mains expertes, je les suppose caressant des boutons en plastic et en jouant comme des orgues de cinéma, celles qui sortent des enfers au lieu d'envoyer vers le ciel les notes surhumaines de quelque Cantate à saint Thomas lequel ne saurait croire à la « Féérie des Eaux » qu'après l'avoir vue, revue et aussi la demoiselle qui ne craint pas de se mouiller. Bravo donc à la Fée et à son jet magique, bravo Esther des catacombes, Williams des coulisses, bravo enchanteresse amie, mais gare à la fessée car Neptune ne souffre pas la concurrence.

● Enfin, Martine Carol ne sera plus seulement charmante, elle va bien jouer ! En tout cas, elle va être bien dirigée par Max Ophuls dans *Les Amours de Lola Montez* en Eastmancolor sur un scénario de Cécil-Saint-Laurent, adapté par Annette Wademant. Tournage 3 janvier à Munich, Venise, Epinay, Bavière.

8 Octobre

Petit courrier :

Mlle Bazine : Non, Jean Delannoy n'a pas l'intention d'abandonner la mise en scène.

Marceau : il n'existe pas à ma connaissance de film sur José Ferrer et je ne connais pas d'acteur nommé Toulouse-Lautrec : il doit y avoir confusion.

Loulou : je me demande qui a bien pu vous raconter que Doniol-Valcroze avait été déporté en Sibérie ; c'est stupide et inexact.

Schumacher : s'il l'était, cela se saurait, croyez-moi.

Agathe : Non, André Bazin n'a pas exactement « inventé la profondeur de champ » ; relisez votre collection de la REVUE DU CINÉMA.

Florence D.V. : Ce n'est pas François Truffaut qui tenait le rôle que vous dites dans *Avant le Déluge*, mais Roger Coggio.

Gloria Grahame : D'accord R.V. 27-11-23 h. 50. S.d.P.P. St-Lazare. *Positif* main gauche, œillet boutonnière. Urgent. Signé : R.L.

Jurrieu : Oui, Pierre Kast et Maurice Schérer se sont connus au séminaire.

Poupette : Pour Martine, retranchez trois ans ; Luis ajoutez douze. Brigitte Fossey, divisez par trois. Votre adresse, s.v.p.

Charlotte : Si Henri Agel vous entendait,

il ne serait pas content. D'accord avec vous pour Quéval.

Octavie : Vous le savez aussi bien que moi, qui s'y frotte, s'y pique.

12 Octobre

Les distributeurs bénéficient d'une dérogation aux prix des places, accordée par le Secrétaire d'Etat aux Affaires économiques, pour certains films en considération de leur métrage ou de leur qualité exceptionnels.

	Majoration maximum possible
Touchez pas au grisbi	20 %
On the Waterfront (Sur les quais)	20 %
Cadet Rousselle	20 %
Obsession	20 %
Le mouton à cinq pattes	20 %
La Castiglione	20 %
Vacances romaines	20 %
Le grand pavois	20 %
La Reine Margot	25 %
Madame du Barry	30 %
Les lettres de mon moulin	30 %
Le rouge et le noir	30 %
Mam'zelle Nitouche	20 %
Le grand jeu	20 %
Le Comte de Monte-Cristo (Le Trésor, La Vengeance)	50 %

Les lecteurs des Cahiers commenteront d'eux-mêmes.

18 Octobre

● Jean Aurenche, pour qui l'adaptation des chefs-d'œuvre n'a plus de secrets, signera allégrement avec un certain Tolstoï le scénario, l'adaptation et les dialogues de *La Guerre et la Paix* que produira David O'Selznic avec l'espoir de retrouver la veine d'*Autant en emporte le Vent*. La distribution ne comporte pas encore le nom de Jennifer Jones mais déjà ceux de Marlon Brando et Mel Ferrer. Metteur en scène probable : Elia Kazan.

● Alex Joffé qu'il faudra bientôt compter parmi les réalisateurs français sérieux, va tourner *Les Hussards* d'après l'excellente pièce de P. A. Breal. *Lettre ouverte* était un film meilleur que beaucoup d'autres...

● Marc Allégret va faire sa rentrée... des artistes, avec *Futures Vedettes*, un film sur les... futures vedettes, interprété par des... futures vedettes ; au départ, il s'agit d'un roman de Vicky Baum.

● André Cayatte récidivera prochainement ainsi que son complice Charles Spaak avec *Le Dossier Noir*. Le délit se commettra début décembre. André Cayatte à qui rien de ce qui est humainement cybernétique n'est indifférent, a déjà choisi son avocat ; il s'agirait de Maître Bazin, qui plaidera l'irresponsabilité.

● Jean Négulesco devient le recordman du Cinémascope. *Papa longues jambes* est en effet le quatrième film qu'il tourne selon ce procédé. C'est bien dommage car Négulesco n'a guère plus de talent aujourd'hui qu'il y a quinze ans lorsqu'il réalisait en deux jours les courts-métrages « musicaux » de la Warner. Le plus ennuyeux c'est qu'il faudra encore aller voir ce film puisque Leslie Caron en est la vedette aux côtés de Fred Astaire.

19 Octobre

Ce déjà fameux « numéro Hitchcock », je n'y collaborai point autrement qu'en étant de tout cœur avec ceux qui le pensèrent et réalisèrent. Je suis donc bien placé pour défendre mes amis auxquels M. Denis Marion a consacré dans le numéro du 22 octobre du *Soir* de Bruxelles, un article concernant les textes qu'ils écrivirent sur, précisément, Alfred Hitchcock. Extraits :

« *Si le contenu des films de Hitchcock était aussi riche que le prétendent MM. Schérer, Chabrol, Domarchi et Truffaut, ils ne seraient pas les premiers ni les seuls à l'avoir remarqué.* » Plus loin : « *La seule fois qu'il* (Hitchcock) *ait choisi une œuvre d'une réelle qualité littéraire,* L'Agent Secret, *il n'y a pas laissé trace de la poésie qu'y avait mise Joseph Conrad.* »

Plus loin enfin : « Sabotage...*est, à mon sens, le meilleur film de Hitchcock et ses thuriféraires ne le connaissent même pas.* »

Si M. Denis Marion avait bien voulu se reporter à la filmographie de Hitchcock publiée dans le même numéro, il y aurait lu (page 57) que *Sabotage* (titre américain : *A Woman alone*) est précisément le film tiré de « The Secret Agent » de Joseph Conrad. Par ailleurs, un film précédent de Hitchcock s'intitulait *The Secret Agent* qui n'était pas celui-là tiré de Conrad mais d'une pièce de Cambell Dixon adaptée d'un roman de Somerset Maugham ! Alors, de deux choses l'une : ou bien M. Denis Marion n'a pas vu *Sabotage* ce qui expliquerait qu'il y voit le meilleur film d'Hitchcock ou alors il n'a pas lu The Secret Agent ni vu le film qui porte ce titre et comment peut-il alors nous assurer « *qu'il n'y a plus trace de la poésie qu'y avait mise Conrad* » ?

M. Denis Marion a rédigé il n'y a guère dans ces mêmes Cahiers la rubrique tournante que je tiens à cet instant précis — et l'on en conviendra : du mieux que je puis. — Comme l'on pense je m'y suis reporté : « *Certes,* le Journal d'une Femme de Chambre *est un mauvais film, mais à l'exception de l'admirable séquence de la partie de Chasse,* La Règle du jeu *aussi* » (*CAHIERS DU CINEMA* n° 36, page 43, première colonne, 32e ligne et suivantes.)

Une conclusion s'impose : si *La Règle du Jeu* et *Le Journal d'une Femme de Chambre* sont d'aussi mauvais films au goût de M. Denis Marion, en dépit de l'admiration unanime au sujet du premier et du très net revirement

d'opinion en faveur du second, il semble normal qu'il sous-estime la richesse des films d'Hitchcock. C'est le contraire qui étonnerait sous la plume de qui manifeste d'aussi curieuses opinions critiques.

20 Octobre

Depuis un mois ou deux, on ne saurait ouvrir un journal sans y trouver le document ci-contre. Il fallait bien que les CAHIERS se missent à la page. Cela représente Françoise Arnoul et Daniel Gélin dans *Les Amants du Tage*, le dernier film d'Henri Verneuil. A ce degré de plasticité, on ne saurait parler de *photo* mais de *photographie*.

Cette photographie, donc, est à la critique ce que le bon croquis est au long discours : elle vaut mieux. M'enchante en elle le long article qu'elle évite d'écrire sur la situation du cinéma français. Diviser notre production nationale, en distinguant le commerce et l'art, la médiocrite et la *Qualité* est trop simple. De mémoire et pêle-mêle, je citerai quelques films d'Henri Verneuil : *La Table aux crevés*, *Brelan d'as*, *Le Boulanger de Valorgue*, *Le Fruit défendu*, *Carnaval*, *Le Mouton à cinq pattes*, *L'Ennemi publi n° 1* et, bien sûr, *Les Amants du Tage* qui m'occupent aujourd'hui. En filigrane de sa filmographie, Henri Verneuil m'apparaît donc comme chevauchant un centaure qui emprunterait à la *Qualité* son visage et, au commerce, son arrière-train. Dès *La Table aux crevés* (d'après Marcel Aymé siou plaît) s'ébauche un flirt avec la *Qualité*, flirt qui risque bien de trouver sa consécration copulative avec *Les Amants du Tage*.

Il ne faudrait pas s'imaginer que j'ai avec Henri Verneuil quelque compte à régler... non. L'auteur des *Amants du Tage* n'est ici que le bois dont il me plaît de faire flèche aujourd'hui. D'autre part, je n'ignore pas que le travail du critique commence *après* la vision de l'œuvre, loin de moi, donc, l'idée de juger ce film par avance. Et cependant, ce cliché, quel poème! Je lis d'ici mes confrères : « *un film intellectuel* » (Louis Chauvet); « *Un peu glacé mais beau, indiscutablement* » (R.-A. Arlaud); « *...une colonne antique* » (André Lang); « *raté, mais non inintéressant* » (J. Doniol-Valcroze).

Placez n'importe quelle photo du *Mouton à cinq pattes* à côté de celle-ci et vous aurez sous les yeux une équivalence précise de la métamorphose de la chrysalide. Minute papillon! Voilà comment j'imagine le tournage des *Amants du Tage* : « *Attention, ne bougeons plus. Moteur. Ron, ron... ron... ron... coupez. Maintenant vous pouvez bouger* ». Une figure de proue se profile, marbrée à souhait; genoux en terre, Gélin nous présence (de face) le masque de la douleur; amants du Tage, je vous gage désunis. Vingt ronds contre une peau de banane que le film se termine mal.



Françoise Arnoul et Daniel Gélin dans *Les Amants du Tage*.

Cette photo — pardon : cette photographie — qui obtiendrait le premier prix à n'importe quel concours, la retrouverait-on dans mille ans qu'elle aurait la valeur exacte d'une découverte archéologique; les jeunes agrégés es-filmologie se passionneraient pour elle : « *C'était donc ça, leur fameuse tradition de la qualité?* » Eh, oui. Ça n'était que cela. Et Boudu de songer : « *J'pourrais être cinéaste de qualité si j'voudrais* ».

R. L.



Du 21 Octobre au 23 Novembre



par Jacques Doniol-Valcroze

21 Octobre

Pierre Kast, premier assistant de Jean Renoir pour *French-Cancan*, m'avait dit: « Saint-Maurice, 11 heures. » J'y fus. La première personne que je rencontre est Clouzot qui depuis de longues semaines tourne *Les Démoniaques*. Content? Oui, il a l'air content. Saint-Maurice est une sorte de village, assez désuet, mais sympathique. Au bistrot du studio je déjeune (très tôt) avec Kast. Alentour acteurs, figurants et techniciens. Simone Signoret très gaie et Charles Vanel en pardessus râpé (pour le rôle). Vanel a tellement le sens de la composition que même en déjeunant il a l'air d'un pauvre vieux retraité qui n'aurait même pas le nécessaire vital. Arrive Renoir qui vient prendre le café avec nous. Tout n'a pas l'air d'aller comme sur des roulettes. Il a décidé de modifier profondément les scènes qui doivent être tournées dans l'après-midi. Il explique à Kast ses nouvelles idées. Je vais donc avoir la chance de voir son travail dans toutes ses étapes successives. Sur le plateau (quel plateau ! Et cette porte à courant d'air qui ne ferme jamais !) il semble partir à zéro. La première répétition est confuse. Les acteurs — à part Gabin qui comprend tout de suite les intentions de son vieil ami Renoir — sont un peu déroutés. Un observateur non averti dirait que la partie est bien compromise. Mais devant nos yeux, peu à peu, le miracle quotidien va s'accomplir. Peu à peu les répliques, les jeux de scènes, le ton, vont se mettre en place. Avec une patiente et bonhomme autorité, Renoir compose sa scène à petits coups de pinceau. Il meuble les « trous » de l'espace de tout ce qui est dans le champ, fait raccourcir un geste, prolonger un autre, donne une réplique de Gabaroche à Philippe Clay... quand je partirai la scène sera dans la boîte et lorsque nous verrons sur l'écran ce « passage des croissants » il nous paraîtra couler de la source la plus naturelle.



Pour *French Cancan,* Jean Renoir donne une leçon de danse à Maria Félix.

26 Octobre

Un ciné-club de Versailles m'a demandé de présenter les *Ambersons.* J'ai un mauvais souvenir des ciné-clubs de Versailles (pas celui-là). Il y a plusieurs années Grisha Dabat, Jacques Bourgeois et moi (c'était à la belle époque d'objectif 49 ») avions été y présenter *Les Dames du Bois de Boulogne.* Avant la projection nous avions expliqué à des spectateurs qui ne demandaient qu'à nous croire qu'ils allaient voir un chef-d'œuvre et il avait été convenu que la fin du film serait suivie d'un débat. Les dernières (sublimes) images arrivent... nous filons en coulisse pour être sur la scène sitôt la lumière revenue et attaquer aussitôt. Le directeur de la salle nous arrête dans un couloir. « N'y allez pas, malheureux, ils sont en train de dévisser les fauteuils... ils veulent vous faire un mauvais parti. » De fait, nous entendons, proche, un concert de sifflements et de vocifé-

rations. Nous fuyons par une porte dérobée.

Je rappelle ces souvenirs en présentant les *Ambersons* sans cacher ce que je viens d'apprendre : *Les Dames* ont été présentées ici même il y a quinze jours et fort mal accueillies. Mais les Versaillais de ce soir sont gentils et s'esclaffent. Tout se passera très bien. Moralité : mettez toujours les rieurs de votre côté.

Quant au film lui-même on ne se lasse pas de le revoir. Tout y est surprenant de talent, de force, de style. La séquence du bal est belle à pleurer.

29 Octobre

Première au « Marivaux » du *Rouge et le Noir* d'Autant-Lara. Je déplore les coupures importantes faites dans la « version longue » que nous avait montré le réalisateur il y a trois semaines. Discutable ou non la structure du film avait une cohérence qu'elle perd maintenant à plusieurs reprises. Je suis étonné aussi de voir les gens rire à certaines séquences qui ne peuvent être drôles que pour ceux qui n'ont pas lu « De l'Amour ». Cette salle bien parisienne qui demain s'offusquera sans doute au nom du purisme Stendhalien ignore visiblement tout de Beyle... car c'est au plus fidèle qu'elle sourit. Mais peu importe. Attendons de voir ce que le grand public pensera. Qu'il ait lu ou non *De l'amour* ou *Leuwen*.

30 Octobre

Dans le journal de Bandol de ce matin on peut lire l'annonce suivante : « Mme et M. Paul Bérenger sont heureux de vous faire part des fiançailles de leur fille Josiane avec M. Marlon Brando. »

Canular ? Nenni. La presse du soir va bientôt être emplie de photos des tourtereaux enlacés devant la mer ou faisant le marché. Josiane a connu Marlon à New-York chez un psychiatre, le docteur Bela Mittlemann... etc.

1er Novembre

La presse soviétique annonce qu'un nouveau plan de développement de la télévision est en cours d'exécution en U.R.S.S. 760.000 récepteurs seront construits en 1955 contre 325.000 en 1954. Un premier centre de télévision en couleurs sera installé à Moscou. Par ailleurs plusieurs projets de relais sont à l'étude et notamment celui de relais aériens du professeur Chmakov. D'après lui un relai installé à bord d'un avion volant à 6 ou 8.000 d'altitude remplacerait 35 relais terrestres. Vingt relais volants suffiraient pour couvrir la partie européenne de l'U.R.S.S.

2 Novembre

M. Jacques Flaud, directeur du C.N.C., tient une conférence de presse sur les principaux problèmes actuels du cinéma français. Vous en trouverez le compte rendu dans ce numéro page 48.

4 Novembre

Un office de statistique a constaté que le jeune homme entre quinze et vingt ans va, en moyenne, dix-huit fois par an au cinéma, et dix-sept fois chez son coiffeur, qu'il laisse à peu près chaque fois la même somme chez l'un et chez l'autre.

Hier la onzième année officielle de l'I.D.H.E.C. s'est ouverte en grande pompe à la salle des Ingénieurs Civils. Successivement Marcel L'Herbier, fondateur et président ; M. Tessonneau, directeur, et Jacques Flaud ont souhaité bonne chance à cette nouvelle session.

6 Novembre

M. Edmond Lévy nous fait savoir qu'il est, avec MM. Arcady et Pignol, le co-réalisateur de *Brueghel l'Ancien*, ce que nous ne mentionnions point dans notre numéro de juillet où il était question de ce court-métrage. Dont acte et excuses.

Au même chapitre des oublis, il nous faut nous excuser très vivement ici auprès de Robert Hessens pour avoir souvent parlé de *Van Gogh* en oubliant toujours de préciser qu'il en est le co-auteur avec Alain Resnais et Gaston Diehl.

6 Novembre

Sur le front du sentiment : Marlon Brando tient une conférence de presse à Rome et déclare : « J'ai échangé une promesse de mariage avec Mlle Josiane Bérenger, mais pour l'instant nous n'en sommes encore qu'au stade officieux... » Pendant ce temps à New-York le docteur Mittleman déclare qu'il n'a jamais connu de demoiselle Bérenger. On apprend par ailleurs que la charmante Josiane avait été découverte par Kisling. Autre nouvelle bouleversante : Marilyn Monroe se sépare de son base-baller de mari, ce dernier ayant été choqué d'un courant d'air qui relevait trop haut les jupes de sa femme dans une scène du film qu'elle tourne en ce moment. Comme l'on voit, tout cela est d'un intérêt captivant.

Au fait nous n'avons jamais parlé ici du mariage d'Audrey Hepburn... mais c'est parce que nous étions trop tristes : nous voulions la garder jeune fille cette petite biche intelligente. Une consolation : Mel Ferrer n'est pas joueur de base-ball. Bon acteur et également metteur en scène c'est un homme fin et cultivé. A Cannes il y a deux ans j'avais eu le plaisir de déjeuner avec lui, Cocteau et le matador Dominguin. Très « intellectuel », racé, modeste, pas du tout « star », sa personnalité séduisait les moins indulgents. Au fond il méritait bien d'épouser celle que nous attendons avec impatience et un délicieux



1952. — Audrey Hepburn au *El Morocco* à New York avec son premier fiancé, l'Anglais James Hanson.

émoi de retrouver dans *Sabrina* de Billy Wilder. Les jeunes époux viennent de faire un voyage de noces triomphal en Hollande. Mannequin d'un jour ou conférencière Audrey a fait recette au profit de bonnes œuvres.

7 Novembre

Les journaux nous ont appris le 3 novembre le suicide atroce de Marie-Louise Vacher qui, à Cousac (Dordogne), s'aspergea d'alcool à brûler et périt carbonisée. La désespérée n'était autre que Simone Mareuil, jadis vedette de *Peau de Pêche, Ces Dames au chapeau vert, Le Juif polonais*, et qui, surtout, aux côtés de Pierre Batcheff, fût l'inoubliable « femme » du *Chien andalou* de Bunuel. On ne peut s'empêcher de voir la main du destin dans la fin tragique des deux héros du *Chien andalou*.



1954. — Mel Ferrer et Audrey Hepburn en voyage de noce en Hollande.

8 Novembre

Un nouveau ciné-club pour enfant est créé : le ciné-club des Jeunes. Ainsi Sonika Bo fait enfin école. Le patient et courageux effort du Club Cendrillon n'est sans doute pas assez connu, ni encouragé. Si j'étais plus compétent en matière de cinéma pour enfants, je chanterais comme il se devrait les mérites de Sonika Bo dont la foi, l'enthousiasme et le dynamisme forcent les obstacles les plus divers.

Avant-hier a été inauguré le Saint-Marcel-Pathé, premier Télé-Cinéma français, c'est-à-dire que cette salle de 1.100 places est la première à posséder un poste fixe de projection sur grand écran d'images télévisées. Bravo pour cette initiative, mais on se demande ce que l'on va exactement y « télévisionner ».



Simone Mareuil dans *Un Chien Andalou* de Luis Bunûel.

On devrait par ce moyen arriver à remplacer les « journaux filmés » dont la formule est de plus en plus périmée. Mais tellement d'intérêts vont se trouver en jeu, tant de routines à bousculer...

9 Novembre

On a présenté à New-York avec un grand succès *Carmen Jones* d'Otto Preminger, film tiré de la version nègre de la Carmen de Bizet présentée à Broadway pendant la guerre. Tous les interprètes sont noirs. Carmen travaille dans une usine de parachute, Don José est un G.I. en « fausse perm » et Escamillo boxeur poids lourd. Hélas ! nous ne sommes pas prêts de voir *Carmen Jones* à cause d'une querelle juridique concernant les droits sur la musique de Bizet. Pour une raison qui doit crever les yeux mais qui m'échappe totalement la Suède est le seul pays d'Europe où le film puisse être actuellement projeté. Il paraît qu'en Carmen Jones, Dorothy Dandridge est extraordinaire.

10 Novembre

De Sica tournera peut-être en Amérique *Miracle sous la pluie* d'après une nouvelle de Ben Hecht.

Rhonda Fleming, Yvonne de Carlo et Rita Gam seront les trois amours de Wagner dans *Magic Fire* de Diéterlé. Bien de la rigolade en perspective.

Depuis le 8 novembre, à Kay West en Floride, Anna Magnani tourne, sous la direction de Daniel Mann, *La Rose Tatouée* d'après la pièce de Tennessee Williams adaptée pour l'écran par l'auteur lui-même. Ses partenaires sont Burt Lancaster et Clarisse Pavan, sœur jumelle de Pier Angeli.

A Madère et à Rome John Huston poursuit les prises de vues de *Moby Dick* de Melville, avec Gregory Peck et Robert Morley A propos d'Huston nos lecteurs se sont peut-propos d'Huston nos lecteurs se sont peut- être demandé pourquoi nous n'avions jamais parlé dans les CAHIERS de *Beat the Devil*. Pierre Kast avait demandé à le faire et il était tout désigné pour évoquer l'humour lucide, l'insolite, le saugrenu, le cocasse, la charmante et acide liberté de cette savoureuse mystification. Cette critique est toujours à mi-chemin entre le cerveau et le stylo de Kast. Mais je ne désespère pas d'une surprise pour la nouvelle année. En attendant signalons toutefois que le distributeur du film « y a tellement peu cru » qu'il a sorti le film à la sauvette en plein mois d'août et dans une très mauvaise copie noire et blanche, alors qu'il fut tourné en couleur. Ce qui, à parler net, est scandaleux.

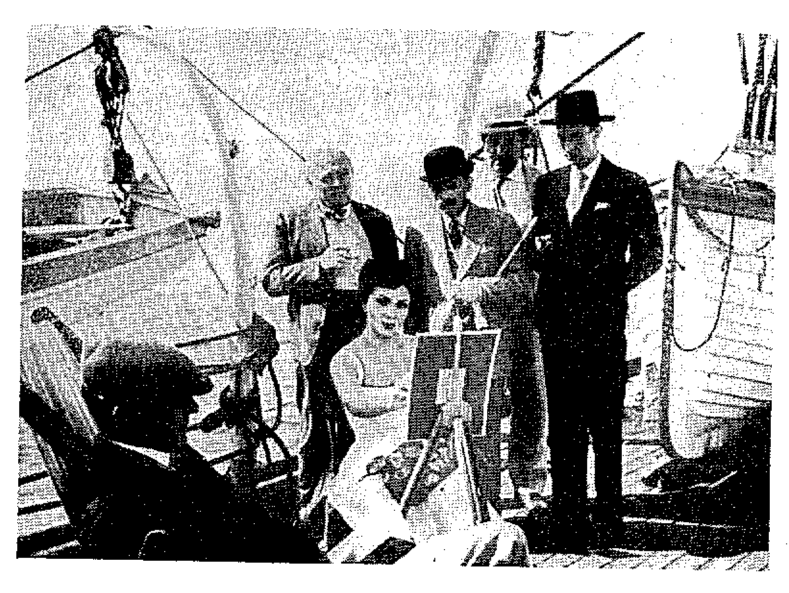
13 Novembre

Du nouveau dans la censure. Le Syndicat des Producteurs a décidé de la création d'une commission de lecture des scénarios qui conseillera les producteurs et les soutiendra quand un projet accepté par elle aura des ennuis. On ne peut préjuger des résultats pratiques de ce nouveau procédé, mais, en tout état de cause, il ne peut être que bienvenu s'il supprime effectivement celui de la pré-censure, absurde dans son principe, nuisible dans son application.

D'autres mouvements se dessinent à l'intérieur même de la Commission de contrôle. Les deux « blocs » opposés (gouvernementaux et professionnels) tentent d'arrondir les angles entre eux. Il m'est difficile de parler de tout cela, faisant partie de ladite commission. Puis-je dire au moins que je suis sceptique, tant les points de vues sont à la base différents ? Paradoxalement ce sont les non-professionnels qui veulent tenir compte de la qualité des films... ce qui n'est pas antipathique en soi, mais ouvre la porte à tous les arbitraires.

17 Novembre

Le prix Suzanne Bianchetti a été décerné par l'Association des Auteurs de Films à Marina Vlady, jeune interprète d'*Avant le dé-*



Gina Lollobrigida fait de la peinture dans *Beat the Devil* de John Huston.

luge. Sa sœur Odile Versois l'avait obtenu en 1948. L'année dernière c'était Etchika Choureau.

Après avoir précisé que le talent et le charme de Mlle Vlady ne sont pas en cause, je m'étonne de cette décision. Le prix, fondé en 1937, est destiné « *à encourager une jeune actrice en qui le cinéma met ses espoirs* », or la lauréate tourne en vedette dans les studios italiens depuis quatre ou cinq ans. Les jurés, paraît-il, ne veulent tenir compte que des films français. Que dirait-on si Audrey Hepburn, anglaise, tournait pour la première fois un film en Angleterre dans deux ans et obtenait un prix équivalent comme jeune espoir du cinéma ?

18 Novembre

Lionel Barrymore est mort. Il avait soixante-seize ans et était l'aîné de cette fameuse famille Barrymore dont Ethel demeure la seule survivante, le don juan John étant mort il y a quelques années. Le vieux père Lionel paraissait éternel : *sa mort surprend comme un* défaut dans les rouages parfaits de la mécanique Hollywodienne. On en était même arrivé à oublier qu'il n'avait pas toujours été impotent et roulant dans une petite voiture. Pourtant il était sur la brèche du cinéma depuis 1910. Mon premier souvenir de lui remonte à *Capitaines courageux*. Mes aînés me disent qu'il fallait le voir dans *Grand Hôtel*, dans *Raspoutine*, dans *Free Soul*. Pour notre génération il restera surtout le grand-père de *Vous ne l'emporterez pas avec vous* ; il m'y porta sur les nerfs autant que ce prêche brillant mais primaire ; mais point de doute là-dessus, Lionel Barrymore fut plus qu'un grand acteur : un des « monstres sacrés » authentiques du cinéma américain.

20 Novembre

Claude Vermorel et sa femme Claire Maffei partent pour la Nouvelle-Guinée. Ils y resteront trois mois pour tourner *La plus belle des vies*. Avant de partir ils ont réuni, le 18, chez eux, des amis qui leur ont souhaité bonne chance et le plus beau des films.

23 Novembre

Le Congrès international de Filmologie se tiendra à Paris du 19 au 23 février 1955.

Une nouvelle revue de cinéma est née : CINÉMA 55, éditée par la Fédération Française des *Ciné-Clubs; directeur : Marc* Lelarge, rédacteur en chef ; Pierre Billard ; parution mensuelle. Au sommaire du premier numéro on relève les noms de Jean Painlevé, L.H. Eisner, Chris Marker, Jean Epstein, Zukor, Pierre Laroche... et Goebbels. La mise en page est variée et amusante. Meilleurs vœux.

Jacques DONIOL-VALCROZE.



Marina Vlady, prix Suzanne Bianchetti 1954

LETTRE DE BAD EMS

par Lotte H. Eisner

Rencontre avec les ciné-clubs allemands

Le VI[e] Internationales Filmtreffen, rencontre de la Fédération des Cinéclubs allemands à Bad Ems sous la direction de leur président le D[r] Johannes Eckardt, avait cette année un petit air solennel et il n'y manquait même pas un bal officiel du cinéma, organisé par ceux qui veulent faire de cette petite ville d'eau endormie une station thermale moderne. L'aisance des rencontres précédentes organisées par le Bureau du Cinéma de Mayence a quelque peu disparue et nous ne la retrouvâmes guère que lors d'une promenade en bateau sur le Lahn, arrangée par les autorités françaises (dont Albert Tanguy) et arrosée de vins français. Moins de jeunes aussi que l'année dernière et ceux qui sont là nous parlent de la crise des cinéclubs qui perdent des adhérents à cause des difficultés de programmation provoquées par la multiplication des *Filmstudios*, sortes de cinémas d'essai qui râflent tous les films de qualité.

Ceci dit le film français fait toujours prime dans les cinéclubs allemands. A Bad Ems on a projeté avec succès *L'Amour d'une femme*, de Jean Grémillon, *Les Fruits sauvages* d'Hervé Bromberger, *La Nuit fantastique* de Marcel L'Herbier, *Agence matrimoniale* de Le Chanois, *La Jeune Folle* d'Yves Allégret, et en présence de leurs auteurs *L'Etrange désir de M. Bard* de Geza Radvani et *Les Vacances de M. Hulot* de Jacques Tati. Les Allemands avaient également demandé *La Bataille du rail*, et nous étions quelque peu inquiets de leurs réactions, mais la sobriété et la compréhension humaine du film ne provoquèrent que des applaudissements.

Impression de malaise, au contraire, à la projection de *Die Kunst des mimischen Ausdrucks (L'art de l'expression mimique)*, de H.-C. Opfermann, film de montage où l'on voit surtout des scènes de films nazis de la Ufa entre 1935 et 1938. Le jugement et le bon goût semblent bien entamés en Allemagne, car rares furent ceux qui se joignirent à nous pour exprimer leur dégoût. C'est d'ailleurs très sérieusement que l'on nous conseilla d'aller voir à Coblentz le très mauvais *08/15*, film soi-disant antimilitariste de Paul May (réalisateur de *Duel avec la mort)* d'après un « best-seller » de H.-C. Kirst, adapté par Ernst von Salomon. Sorte de *From Here to Eternity* dégradé et avachi, c'est une farce de troupier assez répugnante. Le roman visait, de manière plus aiguë, le militarisme allemand. Dans le film les officiers sont épargnés, seuls les sous'off. maltraitent les recrues... et à la fin tout le monde s'engouffre avec fierté dans le bain d'acier de la guerre.

Oui, curieuse complexité de l'âme allemande car ceux-là même qui m'avaient conseillé cette pitrerie accueillirent avec compréhension et enthousiasme *Les Statues meurent aussi*, film courageux et antiraciste d'Alain Resnais et Chris Marker, ainsi que *Guernica*.

Parmi les courts métrages français présentés à Bad Ems on vit aussi *Colette* de Yannick Bellon;

Chicago Digest et *Lumière*, de Paul Paviot; *L'Architecte maudit,* de Pierre Kast; *Misère,* de l'Abbé Morel ; *Vente aux enchères,* de Mouselle, et *Guillaume Apollinaire,* de Gilbert Prouteau.

Rencontre avec Erwin Piscator

Le grand événement du Filmtreffen de cette année fut l'arrivée d'Erwin Piscator, qui venait de terminer au théâtre de Manheim la mise en scène de *La Chasse aux sorcières*. Homme de théâtre célèbre, détrônant Max Reinhardt en 1919 et restant au premier plan jusqu'en 1933, Piscator est un petit monsieur de près de soixante ans, agile, grisonnant, et dont les yeux bleus ont cette expression étonnée qui a toujours contrasté étrangement avec l'intransigeance de ses conceptions.



08/15 de Paul Maye.

Nous parlons de son film *La Révolte des pêcheurs,* tourné en Russie en 1934. Il est ravi de savoir qu'aujourd'hui encore on le présente avec succès à la Cinémathèque française. Nous évoquons l'utilisation de projections cinématographiques dans ses mises en scène berlinoises d'avant 1933. Au même titre que le « Laufendes Band » (scène roulante qu'il utilisait pour *Le Brave soldat Schweik*), elle lui semble avoir été autre chose qu'un procédé technique : une « nécessité dramaturgique ». Sur le plateau du théâtre le cinéma devient pour lui une sorte de toile de fond, un tableau total sur lequel l'action du drame se détache comme une image détaillée. Recherchant toujours l'analogie entre la pièce et son temps, le film devient ainsi l'expression idéale de l'association du présent et de l'action. Il est pour le « théâtre épique » un « élément de chœur » comme les chœurs anciens dans la tragédie grecque.

Il emploie le film pour la première fois dans *Fahnen* (Drapeaux), pièce d'Alphonse Paquet. Sur l'écran apparaissaient des événements économiques et sociaux se déroulant à Chicago pour faire comprendre au spectateur la mentalité américaine; puis dans *Sturmflut* (Hautes marées), où le film expliquait au spectateur les données sociologiques de la révolution russe.

— Le fond, précise Piscator, s'élargissait ainsi grâce aux documents filmiques. Pour le drame *Raspoutine, les Romanoff et le peuple qui se soulevait contre eux,* la scène était occupée par un globe en coupe transversale avec des compartiments où se situaient plusieurs décors ; au-dessus du globe, un écran où passait un film de 3.000 mètres sur la première guerre mondiale.

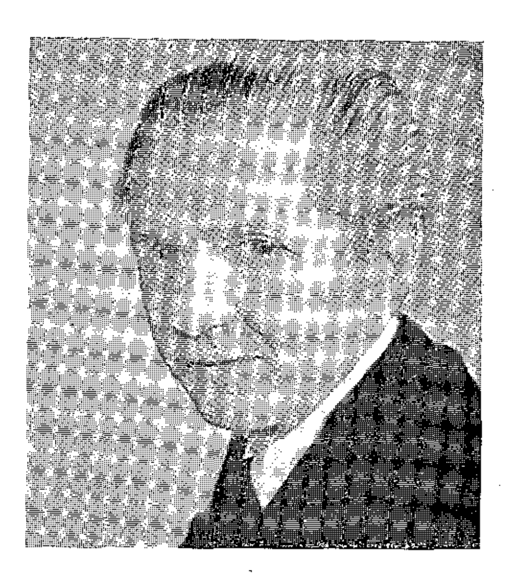
— De cette façon, dit Piscator, je voulais capter le monde tout en amoindrissant le cas particulier. L'action de la pièce s'estompe et

c'est le film qui vient en premier plan.

C'est la « Umwelt » (1), l'univers ambiant, qui devient le héros par le truchement du film. Dans *Schweik,* simple projection d'une image ; dans *Hoppla wir leben* (Hola ! Nous vivons) surgissent des ombres géantes, pour *Rimbaud,* où le poète est présenté sur le bateau ivre, le film devient élément de décor, tout en provoquant l'impression de mouvement : sur l'écran l'eau glisse, accompagnant un monologue frénétique.

— Ce n'est pas la technique qui comptait pour moi, dit Piscator, c'était le contenu, c'est lui que j'essayais de rendre plus clair aux spectateurs. Par ailleurs, je n'ai pas été influencé par les Russes. En 1919 déjà j'ai essayé de me libérer du genre théâtre de cour, style ronflant dont la guerre m'avait révélé l'absurdité. J'ai tenté d'être purement réaliste.

S'il ne voit rien de commun entre lui et le « biomechanisme » de Meyerhold ou le « constructivisme » de Taïroff et bien entendu l'art psychologique de Stanislawki, il déteste néanmoins, comme les deux premiers, le sol plat de la scène, cherche à dissoudre l'espace par les éclairages, à créer par des constructions ingénieuses une scène perméable, traversée par la lumière, ce qu'il appelle « *eine lichtdurlässige Bühne* ». Ainsi « La Chasse aux sorcières » se joue sur une espèce de grille, éclairée par en dessous.



Erwin Piscator.

— Le film vous attire-t-il encore aujourd'hui ?

— J'aimerais en tenter à nouveau l'expérience. Je me souviens d'un passage de *La Révolte des pêcheurs,* possible seulement au cinéma, car au théâtre les expressions se perdent dans l'espace : le sourire du meneur de la grève se reflète sur sept autres visages ,ainsi se révèle l'unité de la foule; puis la mort du meneur fige les rires qui se transforment en pleurs. Je voudrais retrouver de pareilles émotions.

LOTTE H. EISNER.

(1) La « *Umwelt* », terme que Lulu Pick et Carl Mayer ont employé également pour désigner le lieu symbolique de leur *Nuit de la Saint-Sylvestre,* prend une signification toute autre dans la bouche de Piscator qui n'en retient que le côté sociologique.

ERRATA

1o Dans le no 37 des CAHIERS DU CINEMA, page 31 (la semaine du Film à Vienne) ligne 25, il fallait lire ! Les frères Viene venaient de Prague, ancienne enclave de l'Autriche des Habsbourg, Joe May, Fritz Lang, G.-W. Pabst, Czinner, Richard Oswald et bien d'autres sont autrichiens ; ainsi le film classique allemand doit plus au sang autrichien qu'au sang allemand. Néanmoins le film autrichien lui-même ne se rappelle guère à notre souvenir que par La SYMPHONIE INACHEVEE et quelques films de Willy Forst et de Walter Reisch, réalisateurs assez surestimés. »

2o Dans le no 40, page 25 (La Retrospective du Film Allemand au Festival de Venise), ligne 1, il fallait lire « Le jeu des acteurs parait malhabile dans L'ETUDIANT DE PRAGUE de 1913, le comportement de Wegener particulièrement guindé et ce à une époque ou Griffith tournait déjà des chefs-d'œuvre. » — L.H.E.

LETTRE DE NEW YORK

par Herman G. Weinberg

Notre numéro Août-Septembre ayant été préparé à l'avance et celui d'Octobre ayant été intégralement consacré à Hitchcock nous avons dû renoncer à publier dans notre numéro de Novembre la Lettre de New-York que notre ami Weinberg nous avait envoyé à la fin des vacances et qui avait perdu son actualité. Nous nous en excusons auprès de lui et de nos nombreux lecteurs qui aiment suivre la marche du cinéma américain à travers la sévérité et l'humour de ses jugements. Au reste la plupart des films évoqués dans cette lettre sont déjà connus de nos lecteurs ou vont l'être incessamment. Il s'agissait de : The Caine Mutiny (*Weinberg estime les intentions mais trouve les résultats peu convaincants*). On the Waterfront (*film excellent et courageux selon Weinberg ; quelques critiques de détail*), Rear Window (*« Un tour de force dans le vide »*) *et* Indiscretion of an American Wife *alias* Station Terminus (*« Une goutte de Selznick a rendu De Sica plus américain qu'une goutte de De Sica n'a rendu Selznick italien... dans son genre un film étonnant... le plus captivant des quatre »*).

The Egyptian — White Christmas — African Adventure — The Barefoot Contessa — Sabrina — Cumbres Barrascosas — Roméo et Juliette

Comment jugez-vous un film ? Par comparaison avec d'autres films ou bien en établissant des parallèles avec d'autres œuvres d'art ? Si vous adoptez le deuxième genre de critère la plupart des films sont dépourvus de puissance et ceux qui en ont ne l'obtiennent que, dans une certaine mesure, en nous obligeant pour ainsi dire à réadapter notre manière de voir. De même qu'il est plus important de reconnaître ce qu'il y a de bon dans un mauvais film de préférence à ce qu'il y a de mauvais dans un bon film (ce qui devrait être la condition *sine qua non* de toute critique constructive), de même il est plus important de juger un film par rapport à un autre film plutôt que par comparaison avec d'autres œuvres artistiques. La critique positive a pour nous un intérêt urgent et immédiat. La critique *négative* relève *automatiquement* de la postérité et des historiens du cinéma. Il convient souvent de rappeler les choses les plus simples, ne serait-ce que pour se

les révéler à soi-même. Telles sont les considérations qui m'ont guidé dans ma tentative d'analyse des films américains du dernier trimestre.

☆

Commençons par *The Egyptian*, le film spectaculaire que Darryl Zanuck a tiré du populaire roman de Milka Waltari. Il s'agit d'une reconstitution de l'Egypte des Pharaons en l'an 1500 avant J.-C., sous le règne d'Aknaton. L'histoire est celle d'un médecin qui connaît à la fois l'amour sacré et profane, les plus grands honneurs et les plus profondes désillusions et finalement, exilé de son pays natal, termine sa vie au milieu de la pauvreté et des souvenirs, réchauffant sa vieillesse à la flamme du passé. Réalisé en Cinémascope et suivant le « procédé miraculeux de la stéréophonie, fidèlement orientée par quatre bandes sonores » ainsi que le proclame une publicité qui tient de la rhapsodie, ce film est souvent un régal pour les yeux. Les décors lumineux et élégants du palais du Pharaon captivent par moment l'attention. Etalées sur l'immense écran du Cinémascope, en couleurs brillantes et avec un indéniable cachet d'authenticité, ces scènes composent un spectacle fastueux. Le Cinémascope sied aux extérieurs comme le désert ou la Vallée du Nil. Quant au son, en dépit de sa capiteuse légende, il n'a rien de miraculeux. Au lieu de sortir d'un seul micro au centre de l'écran, il est réparti par trois micros dispersés derrière le grand écran. Le procédé est rendu nécessaire par les dimensions grandioses du nouvel écran. Les « quatre bandes sonores » n'amènent rien de nouveau sinon que le vacarme est plus important. Les images, elles aussi, sont plus grandes et les sons plus graves, tandis que le scénario par contre reste toujours aussi insipide : un simple délayage des vivantes descriptions de Waltari de cette époque haute en couleurs. Il ne fallait pas déplaire aux gens délicats, aux puritains, au code de production, aux censeurs, etc... Le livre de Waltari était loin d'être un chef-d'œuvre littéraire, mais c'était un honnête roman historique avec une bonne dose de romanesque et d'érotisme; le tout a été soigneusement édulcoré. Mis à part un plan où sa nudité se reflète dans une piscine, la tentatrice babylonienne Nefer et la petite servante d'auberge, objets toutes deux des amours du savant, sont aussi dépourvues d'érotisme l'une que l'autre. Le bordel dirigé par la babylonienne est d'ailleurs d'un style qui pourrait aussi bien convenir au salon d'une grande dame pour ses jeudis mondains. De plus *The Egyptian* est probablement le premier film à se faire gloire du pucelage de son héros Sinhue (le savant) lequel, d'après les affiches « perdit son innocence » une première fois avec Merit, une servante d'auberge qui lui a donné un fils et qui apparemment retomba dans ses erreurs avec la vamp babylonienne lorsqu'elle lui adressa ces mots en défi : « Le plus grand don qu'un homme peut faire à une femme est celui de sa vertu car il ne peut le faire qu'une fois ». Jusqu'à maintenant, c'étaient les jeunes filles qui perdaient leur vertu, surtout au cinéma. On nous parle beaucoup de l'abandon de son patrimoine par le savant en échange de la promesse de « perfection amoureuse », mais rien de tout cela ne nous est montré. De fait, lorsque les affiches citent les paroles du savant: « J'ai commis avec la princesse Baketamon le péché des péchés », on s'efforce en vain de se rappeler un passage du film qui pourrait ne serait-ce qu'indiquer les voluptés indescriptibles sous-entendues par cette phrase suggestive. Comme d'habitude à Hollywood, tout l'érotisme du film réside dans sa publicité. Or comme c'est avant tout de l'érotisme que promet ce film,, on peut donc dire qu'il a manqué complètement son but. Symbole de l'escroquerie intellectuelle qu'est cette œuvre fausse et boursouflée, la farce qui se produisit lors de la première mondiale de *The Egyptian*. On invita en effet, pour rehausser l'éclat du gala, un maharajah qui s'avéra, par la suite, n'être qu'un costumier américain doué d'une bonne dose de sens de l'humour, qui avait baptisé son domaine supposé « Barata »,

mot portugais qui signifie « cancrelat ». Bien sûr un seul trait authentique aurait pu faire passer sur les autres insuffisances. Mais dès le départ pareille tentative était condamnée, de là vient toute la fausseté de l'œuvre. Je veux dire qu'il aurait fallu découvrir les seins des actrices puisque c'est ainsi qu'étaient les femmes de l'Egypte ancienne. Hélas les charmes cachés de la servante d'auberge (Jean Simmons), de la princesse (Gene Tierney), de la prostituée de Babylone (Bella Darvi), restent à cet égard encore mystérieux ! *Sic semper cinema ! Caveat emptor!*



Passons maintenant au premier film réalisé suivant un nouveau procédé, la « Vistavision ». Il s'agit de *White Christmas*, film inspiré d'une chanson populaire d'Irving Berlin sur les Noël de neige. Cette chanson enthousiasma l'Amérique il y a quelques années, lorsque Bing Crosby la chanta par hasard dans une délicieuse petite comédie où jouait aussi Fred Astaire, *Holiday Inn*. Dans ce film Crosby la chantait une seule fois en s'accompagnant au piano, dans un salon douillet où flambait un bon feu, tandis qu'au dehors le paysage s'ensevelissait sous la neige. Dans la nouvelle production, la chanson est le centre d'un déploiement d'une multitude de décors et d'une abondante figuration. Ce monument luxueux a été mis en scène pas Michael Curtiz qui a réalisé également *The Egyptian*. Les deux films peuvent espérer rapporter des milliards, ce qui bien sûr tend à prouver... (au fait vous voyez ce que je veux dire).

Il existe un merveilleux tableau de Grant Wood appelé « American Gothic » qui représente un couple modeste au visage obstiné — le fermier américain type et sa femme — tous deux d'environ cinquante ans. A les voir, vous devinez à quel point ces gens sont religieux, sérieux, traditionnalistes, craignant Dieu et le qu'en-dira-t-on, en un mot à quel point ils sont Américains cent pour cent. Cette magnifique satire me revient à l'esprit chaque fois que je vois des films comme *The Egyptian* et *White Christmas*. Je réalise alors combien ces personnages sont ceux que de tels films ne doivent pas choquer, car ils constituent l'élément principal du peuple américain. Faites un film selon leur goût et vous n'aurez aucune difficulté avec le code de production, la ligne de décence, la censure, l'American Legion, la fédération américaine des clubs féminins, le National Board of Review, et le reste des défenseurs de notre santé morale. Si une autre forme d'art avait eu à subir de semblables contraintes, elle n'aurait pas survécu, seul le cinéma, le plus hypocrite de tous, a pu le faire et même a pu progresser dans cette atmosphère asphyxiante. Les films et les acteurs exceptionnels ne nous en sont que plus précieux.

Quelques mots maintenant sur *African Adventure* de Robert Ruark, lequel commence son film par un louable avant-propos passant en revue les nombreuses « aventures africaines » qui ont précédé la sienne et qui, d'après lui, furent des tentatives malhonnêtes. Puis, dans les couleurs les plus affreuses que j'aie vues depuis longtemps, il entreprend de nous montrer le travail le plus insipide qu'on ait jamais fait sur un sujet de ce genre. Il pousse même la plaisanterie jusqu'à excuser la chasse aux fauves en nous expliquant complaisamment qu'il s'agit d'animaux nuisibles qui sont dangereux pour les autres créatures, comme si ces bêtes manquaient décidément de savoir-vivre et ne jouaient pas le jeu, d'où la nécessité de les abattre.

Il m'est agréable maintenant d'en venir aux deux dernières œuvres de Joseph Mankiewicz et Billy Wilder, respectivement *The Barefoot Contessa* et *Sabrina*. Ne serait-ce d'ailleurs que pour le plaisir d'écouter enfin de bons dialogues et de voir jouer de bons acteurs dans de bons scénarios. *The Barefoot Contessa* est l'histoire amère, écrite par Mankiewicz, d'une danseuse découverte en Espagne par un producteur de films américain, de son ascension foudroyante en tant que star et de son fatal mariage avec un



Roméo et Juliette de Renato Castellani.

aristocrate italien décadent. Ava Gardner, la danseuse, est merveilleusement belle, et, de plus, parle l'espagnol d'une manière étonnante. Humphrey Bogart est très bon en metteur en scène tendre et blasé. Tous les autres rôles sont très bien tenus, surtout celui du milliardaire sud-américain par Marius Goring. Mankiewicz nous montre les mille facettes de la vie à Hollywood et sans jamais faire traîner en longueur un détail, si bien que l'intérêt est soutenu du début à la fin. Comme il y a autant de récits que de retours en arrière, le film est très bavard, mais ce défaut passe aisément car les dialogues sont pleins d'esprit et souvent satiriques. Les faiblesses sont rares, mais parfois une scène vous met mal à l'aise comme lorsque vous êtes le témoin d'une gaffe faite par un ami. Dans l'ensemble cependant *The Barefoot Contessa* constitue par contraste avec les autres films du moment, une œuvre originale. En tant que comédie de mœurs, cependant, elle n'a pas la classe de *The Lady Eve* ou de *Sullivan's Travels* pour ne citer que deux des meilleurs Preston Sturges, pas plus d'ailleurs que la rigueur étincelante du *All About Eve* de Mankiewicz. Néanmoins *The Barefoot Contessa* est un bon film populaire intelligemment fait, sinon toujours très réaliste, de toute façon un film à voir.

Sabrina aussi est à recommander. Le film est intelligent et le dialogue, là encore, est brillant. C'est une histoire de Cendrillon. Une pauvre fille tombe amoureuse d'un fils à papa américain très riche, pour finir par épouser le frère de celui-ci, beaucoup plus âgé, moins romantique mais plus raisonnable. L'amour vrai triomphe sous le signe du dollar. La formule est une des meilleures de Hollywood et Billy Wilder le confirme. On peut cependant regretter que ses producteurs ne lui permettent plus de s'attaquer à des sujets plus profonds comme *Sunset Boulevard, Double Indemnity,* ou *Ace in the Hole.* Sans doute là encore Wilder, comme tant d'autres grands, est-il victime des nécessités économiques. Comme on peut s'y attendre, Audrey Hepbrun est délicieuse en Cendrillon. Humphrey Bogart, le frère qui l'épouse, est encore meilleur que dans *The Barefoot Contessa,* ce qui n'est pas peu dire. De nouveau ici les dialogues sont pleins d'esprit et d'ironie (Wilder y a travaillé) et si le film est moins explicite que la pièce dont il

est tiré, à propos des raisons du choix de Cendrillon, on ne peut guère le lui reprocher. Le cinéma n'est-il pas le moyen non explicite par excellence.

Cumbres Barrascosas, la version de Bunuel des *Hauts de Hurlevent*, tournée au Mexique, est loin de valoir le film de Wyler sur le même sujet. Bunuel n'a pas su capter l'essence du livre et cette atmosphère de la lande sauvage et désolée qui sert de décor à cette sombre histoire d'amour. Son Heathcliff ne vaut pas Laurence Olivier et sa Cathy est très inférieure à Merle Oberon. Du reste, le film est beaucoup trop bavard. Bien sûr, il y a quelques séquences typiques de Bunuel, notamment la fin du film qui est très belle. Le film débute et s'achève par un coup de feu qui effraye les vautours sur un arbre et les fait s'enfuir à tire d'aile. Toute l'histoire est racontée par un retour en arrière très habile qui échappe au spectateur jusqu'à la fin. Il y a là un grand moment de cinéma, un usage parfaitement authentique du cinéma en tant que langage. Heathcliff descend dans la tombe de Cathy où sa douleur lui fait voir dans un moment d'hallucination le spectre de celle-ci sur les marches du caveau. Elle semble l'appeler pour qu'il l'aide à sortir de la tombe. En fait c'est Hindley qui est là et qui en retour lui tire un coup de feu en pleine tête qui le tue net. Voilà le coup de feu qui effraye les vautours. Heathcliff avait bien entendu un appel, mais c'était celui de Hindley et non de Cathy. La scène ne pouvait être rendue qu'au cinéma et c'est là que nous voyons le génie de Bunuel. Malheureusement le reste du film est ennuyeux. Cependant, rien que la dernière scène vaut la peine de subir le reste.

Il ne nous reste plus qu'un film qui, lui aussi, n'est pas américain ; il s'agit d'une co-production anglo-italienne adaptée et mise en scène par Renato Castellani, *Romeo et Juliette*. C'est une curieuse tentative du metteur en scène de *Deux sous d'espoir*. Dans son genre Castellani n'a pas d'égal. *Deux sous d'espoir* est un chef-d'œuvre merveilleux d'humour local, plein de pitié, d'ironie et de vraie poésie, René Clair, lui-même, n'a jamais rien fait de mieux. Mais avec l'anglais ou du moins avec celui de *Romeo et Juliette*, Castellani est moins à l'aise. La poésie et la musique de la langue semblent lui échapper quelque peu. Mais, par ailleurs, le film est une fête pour les yeux. Castellani a reconstitué le XVe siècle italien, Vérone et Mantoue, d'une manière étonnante. Le film n'est qu'une succession d'images plus enchanteresses les unes que les autres. On dirait autant de Vermeer. Réalisé en couleurs d'une douceur inouie, chaque image vous coupe le souffle par sa beauté, sa fluidité, sa grâce, son équilibre et sa composition. Que ce soit en intérieurs ou en extérieurs, la composition est parfaite. Par moment les acteurs semblent évoluer dans un ballet tant sont harmonieux les mouvements. Décors et costumes se fondent dans une homogénéité qui rappelle Raphaël. Nulle part je n'ai vu un meilleur usage de la couleur. Chaque détail est exquis. L'auteur de la musique, Roman Vlad, s'est surpassé lui aussi et nous donne une partition délicieuse surtout dans les chœurs d'enfants. Partout dans le détail matériel on voit la main de Castellani. C'est un artiste, un grand artiste du cinéma, mais le mur du langage est tel que même Castellani n'a pu le franchir. Mais rien que pour nous avoir révélé son art et son habileté cinématographique, la beauté extraordinaire de *Romeo et Juliette* de Castellani mérite notre gratitude.

HERMAN G. WEINBERG.

LETTRE DE BALE

par Jean-José Richer

Le Cinéma de Demain



Organisé avec le concours des Cinémathèques Suisse et Française, et patroné par la Fédération Internationale des Archives du Film, les Archives Suisses du Film et l'Association « Le Bon Film » de Bâle, le Deuxième Festival International du Film de Demain s'est déroulé à Bâle, du 16 au 25 octobre 1954.



Qu'est-ce que le Film de Demain ? Cette question préliminaire qui se pose tout naturellement et avec une trompeuse simplicité risquerait de nous retenir longuement au seuil de ce compte rendu si nous tentions d'y répondre avec clarté, certitude et concision. En effet, le Demain relevant à la fois du prophète, du héros et du créateur, mais aussi du charlatan et de l'utopiste — enfin, ce qui porte la complexité à son comble, de chacun selon ses rêves, ses moyens et ses espoirs, — la difficulté reste entière quand il s'agit non seulement de distinguer le valable du pire, ou le sérieux du fantaisiste, mais simplement de s'accorder sur une définition. Bien plutôt qu'une formule abstraite, limitative ou trop générale, il suffit de s'entendre sur quelques points de départ possibles dans l'enchevêtrement des pistes virtuelles.

Au reste, un festival n'est pas un congrès, et l'on y cherche moins à définir des entités qu'à montrer des œuvres. Je ne doute ni de l'intérêt des congrès, ni de l'utilité des clercs, mais un art qui s'éveille se manifeste mille fois mieux dans une floraison spontanée, fût-elle disparate, que dans des discussions académiques, fussent-elles éclairées. Si, renonçant à une définition préalable du cinéma de Demain élaborée dans l'abstrait, on cherche à en dégager la notion vivante, mais précise, à travers la masse de films projetés au Festival de Bâle, il faut bien avouer qu'au premier examen le problème n'en est pas simplifié pour autant : que penser, par exemple, de la promiscuité, dans tel programme, de Zguridi (**Tuer pour Vivre**), Prévert (**Le Petit Soldat**), Gosta Werner (**Sacrifice du Sang**), Crémillon et Kast (**Les Charmes de l'Existence**) et Julian Huxley (**Monkey into Man**)? En fait, c'est dans l'optique la plus large que furent dressés les programmes de la rencontre de Bâle. Les discussions autour d'un titre importent peu. Une dénomination plus précise, en multipliant les exceptions jusqu'à les grouper en d'irréductibles minorités, eût excessivement restreint le champ de la participation. Sans doute plus exactement que Cinéma de Demain eût convenu l'appellation de Cinéma Individuel évoquée fort justement par Henri Langlois dans son allocution d'ouverture (l'œuvre de Mac Laren en est une illustration typique, mais tout change si l'on considère par exemple les films de Trnka qui sont, on le sait, le fruit d'un travail d'équipe). On

pouvait parler aussi de Cinéma Expérimental (poétique ou scientifique). Finalement, on en revient sans objections sérieuses à cette dénomination générique de Film de Demain qui revêt ici un sens extrêmement large mais cohérent en recouvrant tout ce qu'un Demain idéal implique de recherches, de ruptures, de révolte et de volonté individuelle, tout ce qui, pour une raison ou pour une autre, se situe **en marge**, tout ce qui, hors des circuits fermés de la routine et du conformisme, se projette dans cet avenir virtuel qui se confond avec le territoire inviolé et irréductible des créations libres de l'esprit, des aspirations et des espoirs.

Dès lors, il n'y aura plus à s'étonner vraiment d'un mélange de genres déroutant au premier abord, non plus que de la liberté a priori paradoxale prise avec le temps dans le choix des œuvres présentées.

Les avant-gardes se suivent, et il arrive qu'elles se ressemblent : les aujourd'hui se traînent avec tant de lenteur aux yeux de qui les vivent et les voudraient changer, que les lendemains d'hier, tardant toujours à s'accomplir, finissent souvent par se confondre avec ceux d'aujourd'hui, à peine plus proches de cet avenir meilleur qu'ils appellent tous. En fait, la partie rétrospective, — j'entends par là les films antérieurs à la dernière guerre — loin de faire, comme ailleurs, l'objet de petites « séances du souvenir » limitées et bien distinctes, fut partie intégrante, et importante, du Festival.

Pour conclure ce préambule, je tiens enfin à noter l'importance et l'intérêt de cette manifestation dont la matière fut exceptionnellement riche : l'on a pu se réjouir d'y avoir été en contact pendant dix jours avec certaines formes du cinéma négligées non seulement par le public, mais par certains professionnels — dont les critiques — qui n'ont pour excuse que le manque de temps et les exigences dévorantes d'une actualité qui ne mérite guère, le plus souvent, l'assiduité qu'ils lui consacrent. Le film d'avant-garde, le film scientifique, le dessin animé, le film poétique, le film expérimental, le documentaire, le film de recherches techniques (image, son), qui ne sont pas, dans la pratique, des catégories aussi idéalement tranchées que dans cette sèche énumération, se succédèrent sur l'écran du Festival.

L'AMBIANCE

Anti-Cannes, anti-Venise par excellence, c'est-à-dire aux antipodes de ces munificentes foires cinématographiques dont l'utilité et l'attrait, s'ils sont réels, se situent sur un plan bien différent, la rencontre de Bâle réunit tout au plus une trentaine de personnes qui, pendant dix jours vécurent, discutèrent, se promenèrent et prirent leur repas ensemble, se mêlant au public bâlois, l'heure venue, dans la salle de projection du « Ciné-Miroir », seul cinéma de Suisse tenant, dans le secteur commercial, une place analogue à celle du « Cinéma d'Essai ».

Ici, par de starlettes en (fausse) chaleur, pas de producteurs en coulisses, pas de metteurs en scène intempestifs exigeant pour leur film le jour et l'heure de projection qui leur convient. On vit même un jeune réalisateur français aussi plein de talent que de modestie attendre patiemment pendant la plus grande partie du festival que ses films arrivent pour les présenter : à la suite de je ne sais quel contretemps les bobines restèrent jusqu'au bout mystérieusement égarées. Son calme et sa gentillesse ne s'en démentirent pas une seconde pour autant. C'est un détail certes (excepté, sans doute pour l'intéressé), mais révélateur du climat d'une rencontre qui, bien sûr, comporta aussi quelques discussions et tiraillements, voire des antagonismes de caractères, mais resta placée, avant tout, sous le signe de la sympathie et de l'entente profonde qu'entraîne une passion commune

LES PROGRAMMES

Les représentants de la F.I.A.F., des Cinémathèques et de la Presse présentèrent à tour de rôle les quelque 150 films qui furent projetés à raison de 5 séances quotidiennes (10 h., 15 h., 17 h., 20 h., 23 h.) pendant plus d'une semaine... Programme écrasant comme on le voit, mais impuissant à rebuter les authentiques fervents de cinéma. Un peu ébaubissant les premiers jours, il engendra bientôt cette espèce d'hypnose cinématographique comparable à celle de la drogue (au meilleur de son action) en ce que la jouissance la plus vive s'y com-

bine à la lucidité la plus aiguë, à la fois détachement suprême et captivité délicieuse, sensation d'engloutissement irrémédiable et d'extrême légèreté, presque de dématérialisation...

Primitivement, le programme de chaque séance avait été conçu à partir d'un thème particulier : je cite au hasard : **Cultes magiques, La Condition humaine, l'Homme et son Passé, Films médicaux, Films poétiques, le Monde du Son, Poétique de la Violence, etc.** Dans certains cas, les prévisions furent ponctuellement respectées. Dans d'autres, on fut obligé de mêler, de regrouper, voire de supprimer. Les programmes ne furent pas fonction du seul choix des organisateurs, déjà difficultueux en lui-même. La ligne de conduite prévue s'avéra fort malaisée à tenir, parfois pour des raisons purement matérielles : douane, transports, erreurs de transmission... Vers la fin, les boîtes plates de métal, retardées ou bloquées jusqu'alors, arrivaient par marées successives : les œuvres étaient si nombreuses pour le peu d'heures de projection qu'il restait, qu'on dut se résigner à des éliminations massives. Un certain nombre de programmes furent improvisés et arrêtés deux heures à peine avant la séance : ce ne furent pas les moins bons. Les surprises ne jouèrent certes pas toutes dans le même sens, mais la qualité de l'ensemble conserva un niveau élevé.

LES ŒUVRES

La simple énumération des films excéderait les limites assignées à ce compte rendu. Je me bornerai donc à citer des groupes, des familles esthétiques, de la confrontation desquels je tenterai de tirer au passage quelques brèves conclusions. Commençons par ce qu'on est convenu d'appeler l'**AVANT-GARDE.** Deux observations s'imposent : 1° L'avant-garde ne saurait se réduire à une simple volonté d'étonner, de choquer ou de déconcerter, exprimée dans certaines conditions formelles bizarres ou hermétiques. Il s'agit de bien autre chose qu'une étiquette réservée à des essais qui la portent comme une marque de fabrique trop ostensible. Toute grande œuvre est d'avant-garde, et, dans le cinéma « commercial » (cf. L'œuvre de Jean Renoir) un artiste véritable peut inclure des termes fructueux dont on serait bien en peine de trouver l'équivalent dans telles concoctions stériles et bourrées de prétention d'un faux grand homme de Demain. 2°) La notion d'auteur se dégage avec plus de netteté encore dans ce domaine que dans le circuit commercial où tous les facteurs s'unissent pour entraver la liberté créatrice de l'artiste, tout en lui ménageant de commodes alibis en cas de besoin. Il y a dans cette production une espèce de jeu perpétuellement équivoque entre les servitudes extérieures et les responsabilités propres de l'auteur. Ici, rien de tel, ou à un degré infiniment moindre : les tendances, les écoles peuvent cristalliser certaines constantes, certaines aspirations communes, l'affaire reste d'abord individuelle. La critique par genre en est d'autant plus malaisée, des limites de laquelle il est pourtant impossible de sortir ici.

L'AVANT-GARDE de l'entre-deux-guerres qui trouva dans Vigo, Cavalcanti, Prévert, Man Ray et Alexeieff certains de ses meilleurs représentants nous apparût indéniablement dépassée et plus contestable, lorsqu'elle a nom Henri Chomette, Fernand Léger, voire Germaine Dulac ou Kirsanov. Renoir, dans sa charmante adaptation poétique de **La Petite Marchande d'allumettes,** d'après Andersen, céda moins à l'influence de l'avant-garde d'alors qu'il ne s'abandonna à son tempérament déjà très affirmé. Passons sur l'avant-garde proprement surréaliste qui s'incarna intégralement dans le phénomène Bunuel, trop célèbre et trop vaste pour qu'on y revienne ici en deux lignes.

L'AVANT-GARDE FRANÇAISE CONTEMPORAINE, qui ne se conçoit plus dans le sens où on l'entendait en 1925, se manifesta par quelques essais épars aussi rares que dissemblables : **L'Histoire d'Agnès,** de Livet, reprend les accessoires rendus célèbres par l'autre avant-garde (téléphones, miroirs, fumées) et réaccomode au goût du jour quelques poses narcissiques sur fond de mystère, pour aboutir à un résultat sans intérêt. **Astrologie,** de Grémillon, qui a une autre beauté, est un court métrage poétique sur les sciences ésotériques qui s'attachent aux rapports mystérieux de l'Homme et du Cosmos. Enfin **Le Lendemain,** type même du cinéma individuel évoqué plus haut, est une improvisation filmée de R. Queneau dans laquelle l'auteur laisse libre cours à sa spirituelle fantaisie.

Occupant, dans le court métrage d'aujourd'hui, une place à part qu'on pourrait définir comme l'avant-garde contemporaine du documentaire, Franju s'exprime dans un registre

bizarrement double de satire et de lyrisme : trois de ses films étaient à Bâle : **Le Sang des Bêtes, Hôtel des Invalides** et **Le Grand Méliès,** qui est loin de valoir les deux premiers.

A noter aussi le *renouveau du* **mime** par l'intermédiaire du film (Decroux, Marceau) dans le cadre d'une évocation fort réussie du burlesque français de Cohl à Tati.

A l'étranger, l'**AVANT-GARDE** la plus productive semble être l'**AMERICAINE.** On a déjà vu en France quelques tentatives curieuses et parfois intéressantes de jeunes *cinéastes* américains (Anger, Harrington, Broughton). Les Anglo-Saxons paraissent généralement attirés par une forme de cinéma onirique à base fortement psychanalytique et à expression symbolique. Si l'on excepte le cas de Broughton *qui est à la fois* l'aîné de cette jeune garde et un esprit très européanisé, poète délicat et mièvre à ses heures, et qui sait, au moins, introduire dans ses films un humour et un sens du non-sens, si j'ose dire, très britanniques — la sélection que l'on vit à Bâle donna une idée assez pitoyable — souvent risible — de cette avant-garde américaine où le sexe joue un rôle si prépondérant que *tout se ramène à la* libération de quelques complexes par le rêve filmé sur un ton sérieux d'une naïveté désarmante (W. Maas, R. Vickrey). Ces œuvres et plus particulièrement celles de Sh. Clarke témoignent en outre d'une *homosexualité si déclarée et si* peu transposée qu'on a le droit de se demander pourquoi les auteurs s'obstinent à encombrer l'écran de leurs petits besoins alors qu'il est tant de façons plus directes d'assouvir un appétit si urgent...

La jeune classe du **CINEMA DANOIS** envoya un Guernica pas tout-à-fait *injustifiable* mais écrasé par la seule présence de l'admirable film de Resnais que l'on revit également à Bâle avec intérêt et émotion. Pour le reste, l'envoi de la Cinémathèque danoise (Mertz, Roos) manifesta une *tendance très germanique au sentimentalisme,* au mystère, voire à une certaine morbidité — ceci à une exception près, pleine de cocasserie, intitulée **Refus définitif d'un baiser,** filmicule drôlatique de J. Roos.

Dans un domaine tout-à-fait à part, il faut citer les fantaisies *colorées de Francis* Lee, qui anime de menus objets sur des plages de sable et des fonds brumeux ou liquides, en y mêlant des dessins (**Idylle, Journée, Le Bijou**).

J'ai gardé pour la fin de cette incursion rapide dans le domaine du cinéma « poétique » deux des noms les plus importants de l'après-guerre : **Trnka** et **Mac Laren.** Ils ont renouvelé, l'un dans le film de marionnettes et d'animation (**Le Cirque,** tourné à partir de figurines de papier découpé), et l'autre dans les *recherches d'écriture directe de* l'image et du son sur la pellicule, la conception du film poétique de pure imagination. Hors de Trnka, d'ailleurs, point de marionnettes au Festival de Bâle, sinon une production du National Board of Canada (qui *n'est pas pour autant* l'œuvre de Mac Laren) intitulée **One little Indian** et qui reste très inférieure à ses homologues tchèques.

Le cas des **FILMS D'ART** ayant été plusieurs fois évoqué dans cette revue, je laisserai au lecteur le soin d'apprécier *lui-même la qualité de ceux qui* nous furent présentés ici en lui énumérant simplement le nom de quelques auteurs : Emmer, Gras, Resnais, Kast, Storck, de Potier, etc...

Sur les espaces immenses du **DOCUMENTAIRE,** je passerai plus rapidement encore : de Grierson à Flaherty, de Ruttmann à Sucksdorf, en passant par Ivens, la *quintessence* du genre s'offrit à nos yeux sous les formes les plus diverses. Le lyrisme reste une des qualités fondamentales des grands documentaristes, même s'il se dissimule derrière un transcription objective des *faits. C'est le cas de* l'Ivens de **Zuydersee,** de la **Pluie,** et même de ce **Borinage** où il révèle magistralement son tempérament exceptionnel de pamphlétaire. Il atteint ici une virulence sociale jamais dépassée à ma connaissance.

De l'Est, il ne vint que trois ou quatre films. *Tout d'abord, deux documentaires sur* la renaissance polonaise : **Suite Varsovienne,** sorte de symphonie de la reconstruction et du renouveau national, avec quelques recherches formelles (flous, contre-jours) et la **Vieille Ville de Varsovie** *(de Bossak) qui* retrace les phases de la réfection complète des quartiers historiques de Varsovie détruits pendant la guerre. Enfin, tout à fait hors série, le long métrage qui avait soutenu les couleurs bulgares au dernier Festival de Venise : **le Chant de l'Homme,** biographie du poète Vatpasov.

La France se distingua dans les **FILMS D'EXPLORATION** et d'**ETHNOGRAPHIE.** Citons les expéditions polaires de Paul-Emile Victor (**Terre Adélie, les Pingouins,** de **Mario Marret**)

et sous-marines de Cousteau, les films africains de Rouch (dont la remarquable **Bataille sur le Fleuve**) et enfin la **Forêt Sacrée** de Gaisseau, sur laquelle je reviendrai tout à l'heure. A ce groupe, il faut rattacher **Turay** d'Enrico Gras, très bel essai d'ethnographie « magique », qui cherche à percer le mystère de certaines urnes funéraires d'Amérique du Sud, dont l'interprétation est tentée à partir d'une légende contant les amours incestueuses d'un frère et d'une sœur.

Au passage, et avant de quitter ce domaine, on me permettra de regretter l'absence de **Les Statues meurent aussi** dans le cadre tout indiqué de cette manifestation. Mais les Pouvoirs publics en avaient décidé autrement...

Dans le **SECTEUR SCIENTIFIQUE**, une séance fut consacrée aux films médicaux. On put voir d'autre part un essai de Julian Huxley sur l'évolution de l'homme selon certaines conceptions modernes des théories transformistes : **Monkey into Man.**

Le « **MONDE DU SON** » fut également évoqué par quelques œuvres fort connues de Fischinger, un film de Soeren Nelson et les recherches expérimentales de Mme Louta Nouneberg.

Enfin, comme pour nous faire prendre pied de temps à autre dans cet océan fluctuant de courts métrages, quelques grandes œuvres du cinéma d'hier, dont certaines contribuèrent à édifier un classicisme, nous furent projetées : **Les Rapaces** et **Symphonie Nuptiale** de Stroheim, **La Grande Parade** de King Vidor, le **Kid** de Chaplin, la **Croisière du Navigator** de Buster Keaton, **Kermesse funèbre** d'Eisenstein, **Ossessione** de Visconti et **El** de Bunuel.

LE PALMARÈS

Après plusieurs tours de scrutin, un jury composé de membres de la F.I.A.F., de représentants des diverses cinémathèques et de journalistes, décerna le Prix du Deuxième Festival International du Film de Demain aux deux œuvres suivantes (ex-æquo) : **Hôtel des Invalides** de Franju et **Forêt Sacrée** de Gaisseau.

En outre, le jury tint à signaler que les films suivants correspondaient particulièrement a l'esprit et au but de ce Festival : **Turay**, de Gras, **le Cirque**, de Trnka et **El**, de Bunuel.

On décèlera dans ce choix une intention délibérée de mettre l'accent sur des tendances très différentes, relevant d'esthétiques absolument dissemblables, mais susceptibles, de l'avis du jury, d'approfondissements et de développements ultérieurs par le moyen du cinéma.

Un mot, pour terminer, sur les deux lauréats : déjà sorti dans le circuit commercial, mais sans avoir recueilli sans doute l'attention qu'il méritait, **Hôtel des Invalides** est, on le sait, un ardent cri de révolte contre la guerre poussé parmi ceux qui en furent les premières et incurables victimes. Le lyrisme très particulier de Franju se traduit dans la violence contenue et les contrastes puissants qui marquent son style de réalisation.

La **Forêt sacrée** de Gaisseau est le prototype du film d'ethnographie et d'exploration à encourager. Non qu'il soit parfait, ou intégralement convaincant dans son propos, mais parce qu'il force d'emblée la sympathie par son absence d'apprêt et d'artifice, et l'intérêt par le contenu de ses images. Montrer des féticheurs en imperméables européens, des sorciers du village voisin venus à quelque réunion professionnelle en béret et chemise américaine bariolée, c'est du courage et de la loyauté. (Il faut évidemment que cela ne devienne ni un système ni un snobisme). On reviendra plus longuement sur l'aventure de Gaisseau et de ses deux camarades qui, parvenus à gagner la confiance et l'amitié d'un féticheur à la suite d'une approche de plusieurs mois, finirent par assister à la révélation des secrets de la tribu. En fait, on reste sur sa faim, car ce paroxysme amené depuis le début demeure hermétique. Nous sommes témoins de quelques rites et pratiques magiques, mais l'esprit et la signification nous échappent en grande partie. Les indigènes qui les révélèrent en furent-ils conscients?

JEAN-JOSE RICHER.

RENCONTRE AVEC UN AUTEUR DE TÉLEVISION : STELLIO LORENZI

par Gilbert Guez

La Télévision est ce monstre aux mille bras qui devait étouffer tous les enfants mal nés du monde du spectacle. C'est aussi une industrie, et on s'en est aperçu sans tarder outre-Atlantique. Ce peut être une forme d'art nouvelle, singulière, et de qualité, et ce le sera certainement un jour. En attendant, la Télévision c'est du théâtre, du cinéma, des variétés, du documentaire, des actualités et de la littérature.

Techniquement, c'est la transmission d'un signal sonore et visuel, message à la fois sémantique et esthétique. Le contenu de ce message transmis peut être emprunté :

a) à la réalité instantanée (reportage) ou reconstituée (documentaire) ;

b) à un autre art (spectacle, théâtre, pédagogie, cinéma) ;

c) à une pure fiction qui appelle volontiers une forme d'expression télé-visuelle autonome. C'est évidemment sur cette dernière forme que se concentre notre attente. C'est en elle que réside l'espoir de ceux qui ont permis au monstre de naître et de grandir, de s'ébattre entre l'extrême limite du journalisme et celle de l'art.

Nous arrêtant au troisième aspect du message télévisé, celui d'une « pure fiction qui appelle volontiers une forme d'expression télévisuelle autonome », nous avons voulu savoir comment il pouvait naître et se formuler. La « dramatique » du samedi soir est l'émission la plus importante du programme d'une semaine. Celle qui reçoit le plus de préparation, d'efforts, et de soins. Celle avec laquelle on court les plus grands risques, qui procure aussi les plus vives satisfactions. Car elle est retransmise « en direct » : ici résident son risque et son intérêt. Des émissions réalisées puis retransmises « en différé », on peut dire qu'elles s'apparentent assez au tournage d'un film.

Avec le direct, c'est autre chose : sitôt mise en branle, rien ne peut arrêter la machine. La moindre erreur est impitoyablement enregistrée, retransmise aussitôt par des milliers de postes récepteurs. Acteurs, techniciens et réalisateurs le savent. Leur attente de ce moment du samedi soir où, durant environ 90 minutes, ils vont travailler « sans filet » a quelque chose de terrible, d'émouvant et de respectable.

Après leur approbation par le Comité de lecture, les sujets destinés aux émissions dramatiques sont programmés et distribués aux réalisateurs. Mais il arrive que ceux-ci fassent eux-mêmes le choix d'un sujet et demandent d'en faire la réalisation, comme ce fut le cas pour « Sylvie et le Fantôme », par Stellio Lorenzi.

« Sylvie et le Fantôme » est une *ravissante pièce d'Alfred Adam*, auteur-acteur, qui fut portée sur la scène du Théâtre de l'Atelier en 1942 avec Gaby Sylvia dans le rôle de Sylvie. En 1945, Claude Autant-Lara en fit un film poétique, ironique et grave. Odette Joyeux, François Périer, Jean Desailly et Pierre Larquey en étaient les principaux interprètes. Il était logique que la Télévision, lunette d'approche d'un monde magique par excellence, re-

latât ce conte pour petites et grandes personnes. Mais comment l'a-t-elle fait ? Pour le savoir, nous nous sommes rendus un jour aux studios des « Buttes-Chaumont », où avaient lieu les premières répétitions sans décor.

Dans un coin du vaste studio, Stellio Lorenzi est entouré de ses comédiens et les fait répéter « à l'italienne », comme au théâtre. Nous attendons la fin de cette répétition pour lui demander de nous décrire les différents stades de préparation d'une émission destinée à passer en direct, de la sienne en particulier :

— Lorsque l'adaptation de mon sujet, faite pour la Télévision, est acceptée et qu'une date de passage pour l'émission est retenue, il me faut, en hâte, faire ma distribution.

— Comment procédez-vous ?

— C'est un des points les plus épineux. Les délais sont brefs et, par un accord avec le Syndicat des acteurs, les répétitions ne doivent excéder le nombre de vingt, chaque demi-journée comptant pour une seule répétition. Avec mes assistants, je dresse une « liste idéale ».

— Sur laquelle vous êtes seul à avoir droit de regard ?

— Par courtoisie, les réalisateurs consultent presque toujours leur chef de section (lui-même réalisateur et donc collègue averti) sur ce point. Mais il ne se fait aucune pression, et il n'y a pas d'ingérence de l'administration dans ce domaine.

— Donc, votre distribution idéale est faite.

— Oui, mais elle est rarement celle adoptée en définitive. Avec un préavis si court, nous manquons souvent d'obtenir l'accord de tous les comédiens demandés. Ceux-ci, la plupart du temps, sont requis par le théâtre, et il faut que nul autre engagement ne vienne gêner les répétitions et l'émission elle-même. Nous les remplaçons donc, et il arrive qu'un comédien retenu soit le sixième ou le septième pressenti.



Marianne Lecène dans *Sylvie et le Fantôme*, émission télévisée de Stellio Lorenzi.

— Qui décide des décors, des costumes, de la musique qui accompagneront l'émission ?

— Nous avons des services chargés de ces soins, mais, en l'occurrence, j'ai toujours tout décidé.

— Vous voici prêts à répéter. Vous dites n'avoir qu'une vingtaine de répétitions ?

— Oui, et c'est un problème que je tente de résoudre d'une manière que j'ai inaugurée au début de l'année : 4 répétitions seulement étaient prévues au studio où aura lieu la réalisation, il nous en reste 16 « en dehors », ici. Nous lisons la pièce, la découpant pour l'étudier et la démonter en 6 parties, par exemple, lorsqu'il s'agit d'une pièce en trois actes. Mais, très vite, je mets les comédiens « en place ». Nous n'avons pas de décors, mais ils sont tracés, comme vous le voyez, à la peinture, à l'échelle même de ceux qui nous encadreront lors de l'émission.

Je tiens à ce que les comédiens soient dans les bonnes distances dès le début, et m'attache à régler très précisément leurs places et leurs mouvements afin qu'il y ait une mécanique des jambes qui leur permettra de se mouvoir avec justesse, le grand moment venu.

— L'émission devant avoir lieu le samedi soir, quand prenez-vous possession de votre studio et de vos décors ?

— Nous entrons dans les décors le jeudi. Quand cela est possible, nous le faisons même le jour précédent : ceci supprime deux répétitions de comédiens mais leur permet d'être davantage « dans le coup ». Et là, nous commençons à travailler avec une technique partielle.

— Qu'appelez - vous technique partielle ?

— Je veux dire que je commence déjà à opérer avec une ou deux caméras — il y en aura trois en service lors de l'émission elle-même. Revenez dans quelques jours, vous verrez...

Qui est Stellio Lorenzi ? En octobre 1953 Stellio Lorenzi inaugurait le « Prix de l'Association des Critiques de Cinéma et Télévision » qui lui était décerné pour l'ensemble de son œuvre, mais plus particulièrement pour deux « dramatiques » qu'il venait de réaliser : « La parole est au prophète », adaptation d'Arthur Adamov, et « La Servante », de Marcelle Maurette. Stellio Lorenzi réalisait des émissions pour la Télévision depuis un an seulement. Il n'y était pas venu par le chemin le plus court. Il préparait Polytechnique, sous l'occupation, lorsqu'une nouvelle loi en interdit l'entrée aux étrangers. Il se fit inscrire aux Beaux-Arts, section Architecture. Il prépara le concours du C.A.T. J.C. (qui devait devenir l'E.C.) ' Nice, auquel il fut reçu. C'est alors qu'il pensa à écrire à Jacques Becker, vers lequel le poussaient une admiration et des affinités assez précises. Il eut un mal incroyable à en obtenir l'adresse, et pensait que le metteur en scène serait inaccessible. C'est pourquoi il mit tous ses espoirs dans une lettre. Mais, quand il eut achevé de l'écrire, il pensa que nul ne saurait la déposer chez Becker mieux que lui-même. Becker était absent, mais Stellio Lorenzi, si ennuyé qu'il fût, ne voulut laisser sa précieuse lettre et préféra repasser. Un jour, Becker répondit à son coup de sonnette ; seulement, il sortait de son bain... Stellio Lorenzi ne se découragea pas, lui remit la lettre en mains propres, et déclara qu'il attendait une réponse. « Mais je ne connais pas ce Monsieur », dit Becker, qui ouvrait la lettre. « Je sais bien, c'est moi, répondit Lorenzi ». Becker l'envoya donc à son premier assistant, qui demeurait... précisément en face de chez Lorenzi. Et il y eut la préparation du *Colonel Chabert*, qui ne fut pas

réalisé par Becker, puis *Falbalas*, le plus long tournage auquel assista Lorenzi : un an. Après deux ans de collaboration avec Jacques Becker, Lorenzi devint l'assistant de divers metteurs en scène : René Chanas, Jacques de Baroncelli, Gilles Grangier et Louis Daquin, avec lesquels il fit environ quinze films, le rappela au titre de professeur. qu'il porta durant trois ans. A la Libération, avec deux amis, Stellio Lorenzi avait également fondé « Cinévie », un hebdomadaire de cinéma dont la formule lui échappa bientôt et qu'il quitta. Il fut un des premiers téléspectateurs, puisqu'il acheta un poste de télévision il y a près de six ans, mais il attendit 1952 pour faire des offres de service à la Télévision.

Sa première émission durait un quart d'heure et était intitulée « Chants de France ». Il s'agissait d'établir une correspondance musique-image ; mais Lorenzi eut l'idée de faire un montage en mêlant des prises en direct et des estampes. Le résultat fut si heureux que sa réputation de « spécialiste d'émissions musicales et artistiques » fut aussitôt établie. Il réalisa « Plaques tournantes » dans cet esprit, ainsi que « Les marrants » et, lors du Festival de Cannes, pour la semaine franco-britannique, un programme artistique intitulé « Montmartre et ses artistes » au cours duquel Lorenzi présentait Montmartre puis enchaînait sur une visite au peintre Gromaire.

Afin d'échapper à cette spécialité « artistique », il fit alors des reportages en extérieurs : Visite à des films en tournage, visite au Musée Rodin, visite à Jean Rostand, Pierrot de Montmartre, Le Cirque. Sa première émission dramatique fut : « La parole est aux prophètes » bientôt suivie de « La Servante ». Puis il effectua une nouvelle visite... à l'Observatoire ; il y présentait la lune en direct.

Tout allait pour le mieux. C'est à ce moment qu'un « malentendu » de nature politique l'écarta de la caméra, avec quelques autres réalisateurs. Une grève s'ensuivit. Ils réintégrèrent leur emploi, mais pas leurs occupations, et, pendant six mois, on ne trouva rien à donner à faire à Stellio Lorenzi. C'est alors qu'il reçut, le premier, le Prix de la Critique de Cinéma-Télévision...

Sa visite à l'Observatoire avait eu lieu en mai 1953; il dut attendre février 1954 pour réaliser des films pour la Sécurité Sociale, intitulés « Cris sans écho ». Il revint à la Télévision avec une adaptation de « La Chambre bleue » de Mérimée, le « Théâtre pour rire : Henri Monnier », « Volpone » et « L'affaire Lafarge », où il déploya des moyens assez considérables, et effraya ses dirigeants qui lui reprochèrent d'agir comme on ne pourrait le faire que dans cinq ans. Et ce fut « Sylvie et le Fantôme ».

Il travaille actuellement à « La Nuit d'Austerlitz », sur un scénario écrit en cinq jours par Léo Mallet et lui-même, parodie de la Série Noire avec vamp ruisselante de lamé, docteur véreux et détective invulnérable. Le tournage en sera entièrement réalisé en extérieurs. Parmi ses projets figurent « Le Sourire de la Joconde » d'Aldous Huxley, la « Marie Stuart » de Schiller, et un « Martin Luther » écrit par Roland Laudenbach et Alexandre Astruc. Ce que voudrait faire Lorenzi à la Télévision ? Du « bon spectacle » avant tout ; puisqu'il s'adresse à un vaste public, il faut que ses émissions plaisent. Mais il faut aussi qu'elles plaisent à lui-même, aussi est-il toujours à la recherche de « Résonnances ». Avec « la parole... » il a amené le néo-réalisme à la « Télé »; il est très intéressé par ce que font les cinéastes italiens.

Sa formule serait un mélange de poésie, de lyrisme contenu, et de vérisme. Du film d'art au journalisme télévisé, en passant par la fiction, avec un accent qui lui est propre.

Gilbert GUEZ.

LES FILMS



Antonella Lualdi et Gérard Philipe dans *Le Rouge et le Noir* de Claude Autant-Lara.

DES CARACTÈRES

LE ROUGE ET LE NOIR, film franco-italien en Eastman Color de CLAUDE AUTANT-LARA. *Scénario, adaptation et dialogue :* Jean Aurenche et Pierre Bost, d'après le roman de Stendhal. *Images* : Michel Kelber. *Décors* : Max Douy. *Costumes* : Rosine Delamare. *Musique* : René Cloërec. *Interprétation* : Danielle Darrieux (Madame de Rénal), Gérard Philipe (Julien Sorel, Antonella Lualdi (Mathilde de La Mole), Jean Martinelli, Jean Mercure, Antoine Balpêtré, André Brunot, Anna-Maria Sandri, Mirko Ellis. *Coproduction* : Franco-London Film-Documento Film (1954), distribuée par Gaumont Distribution.

Je l'avoue d'emblée, sans plus d'arrogance que de fausse honte, je ne suis point ce qu'on appelle stendhalien. Il m'a toujours fallu me forcer pour lire *La Chartreuse* et *Le Rouge et le Noir*. J'irai même jusqu'à avouer que

de ce dernier roman je n'étais jamais parvenu à absorber plus que des fragments. Je sais que cet aveu va scandaliser plus d'un lecteur et je n'en suis pas particulièrement fier, mais devrais-je compromettre une partie de ma réputation, je le crois nécessaire à ce qui va suivre : c'est au cinéma que je dois de reconsidérer mes sentiments à l'égard de Stendhal et d'y revenir, sinon avec l'enthousiasme que je vois à beaucoup, du moins avec un intérêt actif et qui m'amène à surmonter mes premières impressions. Deux films m'y ont contraint : *Mina de Vanghel* et *Le Rouge et le Noir.*

C'est volontairement que j'exclus du lot *La Chartreuse de Parme* de Christian-Jaque à qui je dois au contraire une confirmation décisive de mes préventions et je voudrais justement à son propos écarter une confusion. On a souvent constaté — et je ne m'en suis pas fait faute moi-même — qu'en tout état de cause le cinéma servait la littérature en adaptant, si maladroitement que ce fût, ses chefs-d'œuvre. La preuve en est statistique : le chiffre des rééditions. Je ne sais combien la *Symphonie Pastorale* avait eu de lecteurs en 1945 mais je suis prêt à parier la pige de cet article que le film de Delannoy en a au moins multiplié le nombre par dix. Idem pour *La Chartreuse* et Christian-Jaque. De ce point de vue toute adaptation de roman est au bénéfice de la littérature. Mais il convient alors tout de même de préciser comment : simplement par la publicité formidable que le film fait au livre. Si Gallimard avait consacré au lancement d'une réédition de la *Symphonie Pastorale* l'équivalent des quelque 150 millions que coûterait aujourd'hui ce film, le résultat aurait probablement été le même. On peut donc d'un point de vue strictement sociologique se féliciter pour la littérature du film de Christian-Jaque, mais l'on ne peut que se couvrir la tête de cendre si, négligeant cet argument quantitatif, on se préoccupe quelque peu aussi de Stendhal et du cinéma.

Or quelque chose me gêne dans la sévérité dont je vois de bons esprits et des plus qualifiés faire montre à l'égard du film d'Autant-Lara, c'est qu'à les entendre il n'y aurait au fond qu'une différence insignifiante entre ses trahisons et celles de la *Chartreuse de Parme.* C'est contre quoi il me paraît nécessaire de protester. Christian-Jaque (à qui je n'en veux pas particulièrement mais son exemple s'impose et il est commode) a fait lire le roman de Stendhal par un effet purement mécanique, il n'a pu en aucune façon en dépit des efforts d'Aragon, contribuer directement à le faire aimer et comprendre. Je peux même assurer que dans le cas d'un spectateur déjà peu enclin à aimer Stendhal, il aggravait l'allergie, à la manière de cette publicité de margarine qu'on dirait payée par le syndicat des laiteries coopératives. Bref, s'il n'avait tenu qu'à Christian-Jaque, je tiendrais davantage encore à un préjugé qui ne me coûtait cher. Or je veux bien qu'on critique *Le Rouge et le Noir* aussi sévèrement qu'on voudra par rapport à l'original littéraire et même à l'adaptation idéale qu'on imagine à son gré pourvu que le signalement de ce qui lui manque ne fasse tout de même pas oublier ce qu'il nous donne. Comme spectateur et comme Beyliste, Martineau a parfaitement le droit de dire ce qui le fait souffrir et de relever les trahisons, je pense seulement que lorsqu'on est critique de cinéma et non critique littéraire, il faut juger *relativement* à la conjoncture cinématographique. Non point dans l'absolu en seule référence au roman mais aussi eu égard à ce qui s'était fait avant et à ce qui pourrait se faire aujourd'hui.

Je suis loin de prétendre certes qu'il n'était pas possible de faire mieux et je reproche bien des choses à Autant-Lara et à ses scénaristes. Le choix de ce qu'ils ont supprimé me paraît souvent arbitraire par rapport à ce qu'ils ont néanmoins conservé (et par-dessus tout la suppression du personnage de Mathilde après l'arrestation, cependant que le rôle d'un prêcheur grotesque et odieux qui ne tient pas une page dans Stendhal était soigneusement conservé, du moins dans la version longue (1). Certes bien des « condensations » sont, quand on y regarde de près et de bonne foi, parfaitement justifiables, mais pourquoi alors, s'il fallait tant sacrifier, avoir voulu développer de simples allusions (l'épisode du réfectoire au séminaire lui aussi heureusement supprimé dans la version commerciale). Une séquence du film a été presque unanimement louée même et

(1) Cet épisode a été heureusement supprimé, mais le nouveau dénouement est pour d'autres raisons moins heureux encore.

surtout par les Beylistes trop heureux il est vrai, sans doute, de rendre accessoirement hommage à un morceau de « cinéma pur » et qui ne correspond enfin à aucun texte, je veux parler de l'aller et retour de Mme de Renal de sa chambre à celle de Julien. Il est vrai que l'idée est bonne mais quel manque d'imagination dans la mise en scène! L'intention dramatique comprise, il n'y a pas un geste qui nous cause de surprise. Qu'il suffise de comparer avec le déplacement des amants dans les appartements du *Rideau Cramoisi.*

Mais quand tout cela aura été dit et quelques autres griefs encore, il faudra bien enfin en venir au crédit du film qui est considérable. Je demande qu'on me fasse une liste des films adaptés de romans, et de romans aussi subtils que *celui-ci, qui parviennent à nous intéresser* à ce point à la réalité morale de leurs personnages. Les disputes soulevées quant à la conformité aux modèles dont chacun prétend trancher avec une assurance passionnée (et les contradictions qui en résultent) en sont déjà une preuve. Qu'on songe que le même Gérard Philipe incarnait aussi Fabrice, mais ce n'était même pas un Fanfan-la-Tulipe! Si les personnages du film justifient la discussion et le désaccord, c'est au moins qu'ils existent sur l'écran et que cette vie est assez riche de conscience et d'ambiguïté pour nous captiver par sa seule évidence. *Aussi bien l'intérêt du film* ne repose-t-il jamais sur la péripétie dramatique, sur le déroulement de l'action en tant que telle, c'est bien toujours et exclusivement aux caractères que nous sommes attachés, à leur découverte et à leur évolution, mieux vaudrait dire à leur maturation. Rien de ce qui leur arrive ne nous intéresse qu'autant qu'ils y réagissent comme à un coup qui les démasque et les révèle. Autant-Lara peut bien accumuler les contresens de détail, ses fautes ne prévalent pas contre cette fidélité essentielle à la démarche romanesque. C'est par là que son film captive, par là qu'il m'a, je le répète, quant à moi, rapproché de Stendhal. Je vois bien sans doute à relire maintenant *Le Rouge et le Noir* que les Beylistes ont théoriquement raison (pas toujours d'ailleurs et la preuve c'est qu'il leur arrive de se contredire l'un l'autre), que la dialectique de l'honneur romantique et du cynisme est chez Julien plus délicate qu'il n'apparaît chez Gérard Philipe et que Mathilde de la Mole n'a pas chez Stendhal le côté « allumeuse » qu'on lui a prêté ici. *Mais je constate aussi que ces* différences même m'aident à comprendre le roman en créant dans son épaisseur des diffractions intellectuelles. De l'accord ou du conflit entre ma mémoire et mon imagination naît une intelligence nouvelle des personnages. Mais cette comparaison active entre le film et le livre n'est positive et créatrice qu'autant que le film supporte la référence (« on ne s'appuie, dit M. de la Mole, que sur ce qui résiste »). Le film n'est sans doute pas l'équivalent du roman — mais comment l'eût-il été ! Il n'est peut-être pas même le meilleur film réalisable dans les conditions données, *mais il apporte sur Stendhal une* ouverture véritable, il introduit efficacement à la connaissance des personnages, non d'une manière descriptive et dramatique comme il advient de neuf adaptations sur dix, mais par l'intérêt et la curiosité que suscite leur existence. C'est cette curiosité née du film qui m'a fait retourner au livre avec un appétit que ne m'avaient jamais donné mes premières approches directes. C'est plus qu'il n'en faut me semble-t-il pour justifier un film et sinon assez pour en faire un chef-d'œuvre, du moins pour imposer quand il s'agit d'une entreprise si ardue, un *peu d'admiration et beaucoup d'estime.*

André Bazin.

AVA FOR EVER

MOGAMBO, film en Technicolor de John Ford. *Scénario :* John Lee Mahin. *Images :* Robert Surtees et Victor Young. *Interprétation :* Clark Gable, Ava Gardner, Grace Kelly, Donald Sinden, Philip Stenton. *Production :* Metro Goldwyn Mayer, 1954.

Victor capture vivants fauves et autres animaux que l'on peut rencontrer au Kenya; il les nourrit un moment dans son camp retranché de bambous

puis les expédie dans les zoos et les cirques. Il a une autre caractéristique: il plaît beaucoup aux dames. Kelly débarque un beau matin; elle vient retrouver un maharadjah qui chassait avec Victor; mais il a décampé la veille. C'est une chouette de poupée Kelly, roulée comme la Vénus de Diomède, effrontée et tendre. Victor après avoir fait la grosse voix étend la main et Kelly s'allonge. Peu après, elle s'aperçoit qu'elle aime Victor et sa grosse voix et ses tempes d'argent et sa ressemblance avec Clark Gable. Mais voilà-t'y pas qu'arrivent M. et Mme Nordley. Lui ce qui l'intéresse, c'est le gorille. Elle, jolie, mais pimbêche. « Le gorille, pas question, dit Victor, trop dangereux. » Mais Linda le fait fondre : il la trouve exquise. Tête de Kelly. Départ pour chez les gorilles. Duo Victor-Linda sous la lune africaine. Tête de la lune. Rencontre des bestioles : pas contentes du tout. Mais c'était juste pour les photographier. Tête des gorilles. Fuites sur le duo. Tête de Nordley. Vic veut lui parler, le cœur lui manque. Il se confie à Kelly. Elle, très maternelle, mais au fond fûtée. Arrive Linda qui les surprend un petit peu bras dessus, bras dessous. Tête de Linda. Elle la perd et tire sur Vic, chasseur chassé. Arrive Nordley qui n'y comprend rien mais fait une drôle de tête, gueule un peu, emporte sa dame et les photos des gorilles. Pendant vingt-quatre heures, Linda et Vic dansent le ballet des bouderies et des quand je passerai à Carpentras je viendrai te dire bonjour. Départ de Linda en pirogue. Sur la berge Vic fait semblant de rigoler. Puis Linda décide de se mouiller les pieds et Vic d'avoir des enfants avec elle. Rideau. Les gorilles en sont quittes pour la peur.

Sur cette gentille historiette, grand-papa Ford a raté un film qui aurait pu tout de même être mieux que *Les Mines du Roi Salomon. L'homme tranquille* n'était pas génial mais la symphonie irlandaise jolie. Là, visiblement, le producteur a exigé le pittoresque africain. Résultat : on a l'impression que le film a été tourné dans la banlieue de Los Angelès. Pourtant toute la troupe a fait le voyage Congo belge — Kenya — Tanganyika..., le tout pour enchaîner au montage des photos de gorilles, floues et prises au téléobjectif, sur des scènes reconstituées en studio et qui sont supposées être le contrechamp des gorilles. La couleur est assez continuement médiocre, criarde ou baveuse.

Et pourtant il y a un charme dans tout cela. Pourquoi? D'abord parce que Ford a glissé par-ci par-là des pointes de son humour comme une carte de visite du genre : « Voilà le genre de ce que j'aurais pu faire si... » Je pense aux scènes entre Ava Gardner et les animaux. Ensuite parce que dans l'intrigue Vic-Kelly il y a des tas de petites choses très gracieuses. Enfin il y a Ava soi-même; peut-être un peu vulgaire mais quand on est la plus belle femme du monde, est-ce que ça compte? De surcroît, elle est devenue une excellente comédienne. Espérons que Mankiewicz a été à la hauteur de la beauté bouleversante de cette môme fulgurante dans cette *Comtesse aux pieds nus* que nous allons voir bientôt vivre et mourir sous le ciel italien.

Etienne Loinod.

ÉCRIT ET RÉALISÉ PAR

CHATEAUX EN ESPAGNE, film franco-espagnol en Eastmancolor écrit et réalisé par René Wheeler. *Images* : Philippe Agostini. *Interprétation :* Danielle Darrieux, Pepin Martin Vasquez, Maurice Ronet et Suzanne Dehelly. *Coproduction :* L. P. C. — Filmel. — Film Mars-Guion Producciones, 1954.

J'ai déjà dit dans France-Observateur que *Châteaux en Espagne* était un des films français les plus intéressants de l'année. Qu'il n'ait pas rencontré l'enthousiasme du public et de la critique n'étonne guère. Les œuvres ambiguës commencent par déconcerter et de surcroît celle-ci est desservie par une incertitude de la forme que l'on ne peut attribuer bien sûr qu'à Wheeler, mais dont l'excusent sans doute les multiples difficultés qu'il a rencontrées sur son chemin franco-espagnol. Je pense pourtant que dans dix ans on

pourra revoir ce film avec profit et intérêt.

D'abord, c'est un « film d'auteur ». Un de ces films vraiment « écrits et réalisés par... » qui sont plutôt rares. Un de ces récits que l'on peut qualifier de « romanesques » dans le meilleur et le plus littéraire sens du terme. Ensuite, il présente le mérite insigne d'avoir courageusement refusé une des plus redhibitoires servitudes de la coproduction : la confusion des langues. Ici l'héroïne se trouvant outre-Pyrénées ne comprend pas un mot d'espagnol et durant toute la liaison qu'elle aura avec un toréador ne s'expliquera avec lui que par gestes ou regards. Leurs déclarations mutuelles ne seront qu'une musique douce à l'oreille, sensible au cœur, lettre morte pour l'intelligence. Cela qui a été pour le public une source supplémentaire d'incompréhension, constitue pourtant non seulement la neutralisation d'un des inconvénients majeurs de la coproduction, mais encore une très judicieuse façon de renouveler ce qu'il y a de plus éculé à l'écran — l'histoire d'amour — et non pas gratuitement, puisque c'est par leur impossibilité à s'expliquer un incident (qui n'est qu'un malentendu) que les deux amants sont conduits à la rupture.

Il y a aussi dans *Châteaux en Espagne* un souci de réalisme qui, loin de tirer le récit vers le documentaire, lui donne cette vraisemblance, cette uniformité du ton et de la matière qui sont indispensables aux œuvres d'imagination. C'est Pepe Martin Vasquez, authentique et célèbre toréador, qui interprète le rôle du... toréador. Ce qui nous vaut de voir dans le même plan le héros tuer le taureau, puis venir en premier plan dire quelque chose qui est en situation dans l'intrigue. Que l'on veuille bien réfléchir que ce monsieur qui prononce une phrase d'un texte d'imagination vient devant nous d'accomplir cet acte peu ordinaire qui consiste à tuer un taureau, et l'on conviendra que ce plan, outre qu'il est *sans doute unique* dans l'histoire du cinéma, jette entre la convention et le réel un pont mystérieux et suggestif. La matière première du cinéma étant photographique et visuellement non stylisée, toutes les supercheries finissent par se voir et rompre *l'acceptation naturelle* de la chose montrée, d'où ces fatales inadéquations, ces décollements perpétuels — rétiniens en somme — de la crédulité. On imagine mal un écrivain changeant totalement de style au milieu d'une phrase et prétendant tout de même être convaincant. L'écran n'use que trop de ces facilités qu'il croit constitutionnelles. Wheeler nous démontre qu'il n'en est rien. Il faut le remercier pour cette éblouissante leçon d'orthographe.

JACQUES DONIOL-VALCROZE.

MARIE-LOU ET LES LOUPS

ESCALIER DE SERVICE, film français écrit et réalisé par CARLO RIM. *Images :* Robert Juillard. *Musique :* Van Parys. *Décors :* Serge Pimenoff. *Interprétation :* Etchika Choureau, Danielle Darrieux, Sophie Desmarets, Robert Lamoureux, Jean Richard, Misha Auer, Saturnin Fabre. *Production :* Société nouvelle des Etablissemeents Gaumont — Paul Wagner — Gaumont Actualités, 1954.

Nous l'avons déjà dit d'autres fois : Carlo Rim est avec Jacques Tati et Pierre Prévert un des rares auteurs de films « comiques » que nous possédions en France. (Et précisons que les dons manifestés par Norbert Carbonneau dans certaines parties des *Corsaires du Bois de Boulogne* peuvent raisonnablement laisser espérer son adjonction prochaine à la courte liste).

Escalier de service, en dépit de certains passages décevants, confirme bien que les meilleurs passages de *L'Armoire volante* et de *Virgile* n'étaient pas des hasards.

Il s'agit de ce que l'on appelle « un film à sketches ». On a dit souvent que la formule était usée. Cette affirmation est dénuée de bon sens. On voit mal pourquoi ce procédé serait plus caduc que le mélodrame, le vaudeville, la comédie dramatique, le « policier » ou le western. Pourquoi en somme un recueil de nouvelles serait plus « dépassé » qu'un roman ou un conte philosophique.



Etchika Choureau et Jean Richard dans *Escalier de service* de Carlo Rim.

De plus ici les morceaux sont liés par la présence de leur conteur : Marie-Lou, la petite bonne.

Elle est charmante, un peu pleurnicharde, un peu « brimée par vocation », mais gentille à croquer et pas bête pour un sou : elle a su voir, entendre et comprendre. Elle a d'abord servi chez un monsieur qui est devenu ministre. Et ce jour-là a été un jour de folie. Le ministre jonglait avec les portefeuilles pendant que les cousins de Bruxelles, l'épouse, les enfants, le charbonnier, les trois visiteurs inconnus, les journalistes se... mais pourquoi vous dire ce qu'ils faisaient ? La séquence est irrésistible. On songe aux meilleures comédies américaines d'avant-guerre et le gag de l'appareil à battre les œufs est quasiment génial.

Puis ce fut ce curieux, ce bizarre pavillon de banlieue, cette mansarde sinistre. Dame! Et pour cause! On songe à Alphonse Allais et il y a un dîner de famille dont le ton est comme l'ébauche d'un long métrage que les producteurs — à tort — ne voudront jamais faire.

Vint le mandataire des Halles. S'il avait seul désiré Marie-Lou, il n'y aurait peut-être pas eu du malheur, mais il y avait le fils tourmenté et Albert, le garde républicain. Tout cela aurait pu être d'une insoutenable lourdeur, or c'est léger, elliptique, « glissé », savoureux, cela a un style, une stylisation, un humour retenu teinté d'un érotisme voilé : en faisant recoudre deux boutons de cols par la soubrette, Carlo Rim trouble plus que dix danses lascives ou une centaine de ces égrillardises semi-pornographiques qui émaillent bon nombre de films français comme la primevère les champs au début du printemps.

Puis l'avenue Foch, la star, le monsieur star paraît-il scénariste, le ballet des meubles — nouvelles armoires volantes par les escaliers — et le deus-producteur-ex-machina, faisant dans le désert, jaillir d'un coup de canne l'espoir et le dollar. Le morceau tire un peu en longueur mais le trait est sans cesse juste, souvent dur, parfois amer, toujours marqué en tout cas d'une indéniable vis comica.

Le reste (les scènes de liaison entre les sketches et celui final qui dénoue l'aventure personnelle de Marie-Lou) est très loin de ces réussites. *Squatters*, Cagliostro, faux tableaux et automates y valsent sur des notes singulièrement fausses. Mais ne lésinons pas sur notre plaisir et convenons que les bonnes pages de ce journal d'une femme de chambre le sont plus que suffisamment pour que nous sautions les autres sans difficulté.

Danielle Darrieux, Robert Lamoureux, Misha Auer, Saturnin Fabre sont excellents. Mentions spéciales à Jean Richard très fin sous l'énveloppe épaisse, à Sophie Desmaret étincellante et trop vite escamotée, à Yves Robert dont le personnage eût pu être le héros central d'un autre film, à Etchika Choureau enfin, fruit vert, victime attirante, charmante sur son échelle, charmante donnant du lait aux chats de ce Léautaud-Guillotin, charmante et désarmée, faite pour tous les pièges, petite fille que rien ne fait sourire et qui nous regarde rire sans comprendre.

JACQUES DONIOL-VALCROZE.

RÉCITATION ÉPIQUE

LETTRES DE MON MOULIN, film écrit et réalisé par MARCEL PAGNOL, d'après Alphonse Daudet. *Images :* Willy Faktorovitch. *Musique :* Henri Tomasi. *Interprétation :* Rellys, Robert Vattier, Henri Vilbert, Fernand Sardou, Arius, André Bervil, Pierrette Bruno, Henri Crémieux. *Production :* Compagnie Méditerranéenne de Films, Eminente Films.

Il ne faut évidemment pas juger le dernier film de Pagnol en tant qu'adaptation de l'œuvre d'Alphonse Daudet et pas même en référence au cinéma. L'original littéraire n'a fourni ici que le thème des trois contes retenus mais Pagnol les interprète à sa manière qui est à l'opposé de l'art de Daudet. De l'auteur des « Lettres de mon moulin » à Marcel Pagnol la seule filiation véritable est « le méridionalisme » auquel le père de Tartarin de Tarascon a su donner la première audience nationale et même internationale, en même temps que Frédéric Mistral en régénérait la conscience poétique locale. Mais avec Mistral, la culture provençale restait malgré tout enfermée dans sa langue et son folklore, c'est Tartarin de Tarascon qui constitue la première mutation moderne, d'un mythe provençal à l'échelle de la nation linguistique et les « Lettres de mon moulin » annoncent lointainement Giono et Pagnol. Entre les deux le Midi ne fut guère représenté qu'à ses dépens par les « histoires marseillaises ».

C'est d'ailleurs de *Marius* que Pagnol est parti pour son humanisme méridional, puis, sous l'influence de Giono, remonter de Marseille vers l'arrière-pays où, enfin, depuis *Manon des Sources* dans l'entière liberté de son génie propre, il donne à la Provence son épopée universelle.

Car il faut méditer sur ce paradoxe. L'œuvre de Giono essentiellement d'inspiration provinciale est aussi celle où l'étranger reconnait le mieux la France. Avec La Fontaine, Cocteau et Jean-Paul Sartre, Pagnol complète l'Académie française idéale de l'Américain pressé.

Le malentendu naît seulement de ce que d'aucuns continuent à parler de Pagnol comme d'un cinéaste. Il est autre chose et mieux même si l'on veut : un phénomène spécifiquement moderne de notre littérature; grâce au cinéma la renaissance d'une récitation épique et de génie oral. La totale subordination de l'image au texte se justifie parfaitement dès l'instant qu'on ne voit dans le film que le support le plus efficace (et le succès est ici un critère valable d'efficacité) de cette moderne « chanson ». Sans doute l'image lui donne-t-elle une réalité actuelle et concrète, l'apparence de la représentation, mais c'est qu'il n'y a *pas de différence essentielle* entre cette représentation et les images que le conte à l'état pur ferait lever dans l'imagination : le troubadour ne pouvait que conter, Pagnol incarne son histoire, mais la réalité intime, le moteur secret de cette animation demeure la parole, dans *Les Lettres* comme dans *Manon* les dialogues ne sont au fond qu'une suite de monologues, chaque personnage se raconte à l'autre devant nous.

Reste assurément que la subordination du cinéma ne supprime pas sa présence et que Pagnol a tort de s'entêter à l'ignorer aux dépens mêmes de son propos. Car s'il est juste que l'image se borne ici à faire passer le verbe encore faut-il qu'elle ne lui oppose pas une importune opacité. La parfaite et transparente neutralité

exige évidemment un minimum de correction technique dont la trop fréquente absence vient rompre ici le charme, que ce soit en raison des fautes de découpage, du mauvais enregistrement sonore, de la distribution et de la direction des acteurs, de la laideur des costumes et du maquillage ou plus bêtement encore de l'anachronisme des accessoires. Mais je pense qu'on a eu tort de dire que ces maladresses obscurcissaient tout le film et ce reproche procède le plus souvent d'un contresens sur les rapports de la mise en scène et des dialogues. On les aurait maintenus même si le film avait été correctement réalisé.

Reste aussi hélas l'incroyable absence de sens critique dont l'académicien Marcel Pagnol est capable à l'égard de lui-même et dont l'épilogue de *Maître Cornille* est le plus sot exemple. Que le merveilleux conteur qui vient de clore parfaitement son histoire sur l'apothéose du moulin ranimé, soit aussi l'auteur de ce post-scriptum inutile et laborieusement indécent, voilà ce que la postérité faute de l'expliquer préférera sans doute oublier.

ANDRÉ BAZIN.

TRISTESSE OBLIGE

FATHER BROWN (LE DETECTIVE DU BON DIEU), film anglais de ROBERT HAMER. *Scénario :* Thelma Schnee et Robert Hamer d'après G.-K. Chesterton. *Images :* Harry Waxman. *Musique* : Georges Auric. *Décors :* Dario Simoni. *Interprétation :* Alec Guinness, Joan Greenwood, Peter Finch, Cecil Parker, Bernard Lee. *Production :* Facet-Columbia, 1954.

Les gens qui connaissent Robert Hamer en parlent avec un mélange de sympathie et de mystère. Des histoires pleines de mélancolie et d'humour circulent sur son compte. De fait, le cas est curieux. Les producteurs se sont mis dans la tête que Hamer était un cinéaste gai. Rien ne saurait être plus éloigné de la vérité. *Il pleut toujours le dimanche*, premier film du gaillard, était d'une atroce tristesse. *Noblesse oblige* fit rire trois continents, mais quand on le revoit aujourd'hui on s'aperçoit qu'il y a eu malentendu, que l'on ne rit plus beaucoup, que ce qui demeure c'est un récit assez swiftien, une variation assez caustique sur l'assassinat considéré comme un des beaux-arts, un ballet assez macabre avec deux portraits impitoyables de femmes et une fin ambiguë. Le film suivant : *The Spider and the Fly* n'a passé la Manche que pour une unique présentation au Festival de Biarritz; c'est une œuvre touffue, confuse, bizarre, grinçante et dont après une seule vision il ne reste pratiquement aucun souvenir. Après un autre film inconnu en France, Robert Hamer est resté longtemps sans tourner. Un instant il fit presque figure de maudit... mais en fin de compte, cinq films en sept, huit ans, ce n'est pas si mal. N'est-ce pas Robert Bresson ?

Voici aujourd'hui *Father Brown*. C'est un personnage assez cocasse de G.K. Chesterton qui le promène de nouvelles en nouvelles. Sa grande préoccupation est de sauver l'âme des criminels. Scotland Yard préférerait les mettre sous les verrous. De ces divergences de vues naissent quelques frictions. Cette fois-ci, il s'agit de la Croix de Saint-Augustin que va voler un certain Flambeau que Brown veut démasquer sans le perdre.

Bien. C'est un sujet qui en vaut un autre. L'erreur c'est d'avoir cru qu'il y avait matière à rigolade. Hamer, lui, n'y a certainement pas cru un instant et c'est vraiment sans doute par honnêteté vis-à-vis de la production qu'il a tenté de dérider par la simple silhouette d'Alec Guinness. Mais ce dernier est lui-même un personnage affreusement triste. Ajoutez à cela que le Flambeau en question est une manière de neurasthénique. Si déception il y a, pas besoin de chercher plus loin. Le « Father Brown » de Chesterton est peut-être drôle, celui d'Hamer est neurasthénique. Et le vrai sujet du film, c'est Brown tentant de prendre sur lui le péché de Flambeau et finissant par se sentir coupable. (*I Confess* en somme). Mais si on peut ne pas aimer *I Confess* (c'est mon cas), on ne peut que tirer le chapeau devant l'unité de style, la rigueur des motifs — tous « concertants » — du père Hitch. Avec

Hamer nous sommes loin du compte. Peut-on en conclure désormais que sa gloire fut usurpée ? N'allons pas si vite en chemin. On aimerait d'abord le voir mettre en film *Les Voyages de Gulliver* et *Hissez le grand pavois* d'Evelyn Vaugh.

ETIENNE LOINOD.

LE MYSTÉRIEUX DOCTEUR SEUSS

THE 5.000 FINGERS OF DR. T (LES CINQ MILLE DOIGTS DU DOCTEUR T), film américain en technicolor de Roy Rowland. *Scénario :* Dr. Seuss et Allan Scott. *Images :* Frank Planer. *Musique :* Frederik Hollander. *Décors :* William Kiernan. *Interprétation :* Peter Lind Hayes, Mary Healy, Hans Conried, Tommy Rettig, John Heasley. *Production :* Stanley Kramer pour Columbia, 1953.

Après les trop fameux docteurs Caligari, Jekyll et Fu-Man-Chu, voici qu'un autre docteur, non moins mystérieux, appelé à devenir tout aussi fameux, fait irruption dans notre vie. Un spécialiste des enfants et des troubles métaphysiques, mythologiques et folkloriques auxquels sont sujets ces enfants et qui empêchent les parents de dormir tranquillement. Ce docteur se nomme Seuss, comme un Jupiter qui aurait fait ses classes en Alsace et ses enfants sont des enfants de cinéma.

De ce cinéma où les enfants sont de plus en plus naturels, insolents et cruels, et même souvent terrifiants. Car enfin, pour eux, grâce à l'intelligence de quelques cinéastes le temps est venu de ne plus jouer Heidi, Poil de Carotte ou Oliver Twist, mais simplement de jouer à chat, à mère-veux-tu ou à l'invasion des Martiens, ou même encore à ne pas jouer et à rester là, face à la camera, à attendre que le petit oiseau sorte pour l'abattre sans lui faire peur avec leur nouveau jouet : le pistolet désintégrateur qui ne coûte que cent francs. Enfin, grâce à la discrétion de quelques opérateurs, la camera compte pour du beurre, les gamins et les gamines de Paris, Rome ou Brooklyn peuvent, sans se soucier d'elle plus que d'une guigne, courir les rues, se perdre dans un parc d'attractions ou enterrer le rat des champs, la coccinelle et la fourmi besogneuse.

Alors, heureux de pouvoir enfin n'en faire qu'à leur tête, les gentils enfants d'Aubervilliers et le petit Joey et le fils du prolo qui perdit son vélo et le gros garçon dessiné qui devenait une poule pour avoir une fusée et le fameux Gérald qui ne parlait jamais, se mettent à danser. Et les voilà qui foulent joyeusement de leurs terribles petits pieds la terre fraîchement tassée du grand cimetière-cinémathèque où la petite Shirley est enterrée avec les deux gamines, les quintuplées nées Rostopschine et l'écœurant bébé lumière qui se gavait de phosphatine. Et c'est merveilleux de les voir danser sur la tombe des enfants prodiges que le néo-réalisme et l'abus de sucreries ont tués, danser sauvagement en toute simplicité une ronde sans queue ni tête, une ronde interprêtée à l'harmonica et avec maestria par un petit fugitif et des violonistes bariolés, calligraphiés par un cartoniste de la Youpihé.

Mais jusqu'ici ces détestables enfants chéris ne nous avaient fait voir que leurs joies et leurs vies, que leurs jeux et leurs ris, jamais ils n'avaient consenti à nous ouvrir les portes du château hanté où ils passent leurs dimanches et leurs jeudis, leurs nuits blanches et leurs rêveries. Alors, n'est-ce pas, c'est un grand événement, un moment formidablement important que le moment où ils nous ouvrent ces portes tout grand, à deux battants, pour nous permettre de visiter ce domaine si bien caché : le pays du Docteur T. Et ce domaine mérite que nous le parcourions car c'est une de leurs plus belles inventions. Une invention des enfants ce pays extravagant ? Une invention des enfants ce scénario étonnant ? Mais alors et le Docteur Seuss? Et Roy Rowland ? Et ce M. Jean Louis qui créa les costumes effroyables de Mlle Healy ?... Mensonges, publicité, billevesées !

Un générique, des prospectus polycopiés, des articles tentent de nous faire croire que le docteur T. n'est pas le fruit de l'imagination d'un garçonnet américain nommé Bart Collins, mais qu'il a été inventé de toutes pièces par un scénariste nommé Ted Geisel (qui aurait déjà inventé

l'extraordinaire Gérald Mac Boing Boing)... Peut-être... Mais alors ce M. Geisel doit être psychanaliste ou pire encore... D'ailleurs ce M. Geisel a un autre nom, il est aussi le docteur Seuss! Ce docteur Seuss qui peut devenir à volonté le scénariste Ted Geisel doit être quelqu'un dans le genre de son compère le docteur Jekyll. Je l'imagine très bien, avec des lunettes cerclées d'or et l'accent de Francfort, nourrissant son chat avec des Mickey en massepain dans un donjon peint en trompe-l'œil par Chas Addams et interrogeant les petites filles de son quartier sur la manière dont elles aimeraient faire mourir leurs parents... Peut-être même que c'est le docteur T. et qu'il n'existe pas vraiment, sauf pour Bart Collins qui l'a inventé pour qu'il aille forcer le sympathique Stanley Kramer à construire un piano géant dans le studio de la Columbia. Un piano long de cent mètres, un piano immense sur le clavier duquel 5.000 *joyeux* petits doigts pourraient frapper avec ensemble SI...

Mais nous voilà au cœur du rêve de Bart Collins, du petit Bart qui avait horreur du piano et dont la mère avait horreur des petits garçons qui avaient horreur du piano. Alors un jour Bart s'endormit et il fit un rêve, un rêve horrible et cocasse et musical et en couleurs, assez mal mis en scène et souvent fort ennuyeux; mais prodigieusement beau. Beau comme un mauvais rêve. Un rêve comme seuls peuvent en faire les petits garçons du gentil pays de Batman et de Flash Gordon, de Mac Carthy et de Marlon Brando. Un rêve puéril, vengeur et folklorique qui nous en apprend plus sur l'Amérique que dix tonnes de chroniques de la Fox Movietone.

Un rêve révélateur. Tellement révélateur que plus tard des savants et de nouveaux docteurs l'étudieront et y découvriront des brouettées de symboles. Pour le moment nous nous contenterons simplement d'en admirer les beautés et d'y voir ce qui mérite d'y être vu à première vue. Car même pour un œil nu le monde du docteur T. est envoûtant et bouleversant.

C'est, hélas, un film où, comme dans Shakespeare, le meilleur cotoie le pire, mais c'est aussi un film où les bonnes idées sont si bonnes et les trouvailles si bien trouvées qu'on a envie de l'aimer follement et de l'applaudir très fort, sans aucune retenue. Car pour son audace et son non-conformisme, il mérite bien qu'on en pense beaucoup de bien. Pauvre! Mal découpé! Dialogué à la diable!... Possible. Mais connaissez-vous beaucoup de films où l'on rencontre un dictateur de piano qui emprisonne dans son donjon les harpistes et les violonnistes et les flûtistes et les contrebassistes ? Connaissez-vous beaucoup de films où la police soit faite en patins à roulettes par des jumeaux *liés par leur barbe ?* Connaissez-vous beaucoup de films où un gamin vidé par un plombier fabrique un liquide « à absorber les sons désagréables » en pilant dans une bouteille de désodorisant : un vieux crayon, un canif, des babioles trouvées au fond d'une poche et le sonotone d'un gardien de prison, brute à demi-sauvage qui dort devant une cage ? Non, n'est-ce pas ?

Peut-être un jour aurez-vous l'occasion de voir ce film, si les distributeurs qui l'ont escamoté après moins d'une semaine de projection vous en jugent dignes. Alors ouvrez bien grand les yeux et ne manquez pas d'y voir ce qu'il faut y voir : un conte d'un humour très noir, un texte pour des enfants bourrés de pop-corn et de complexes. Un conte pour les enfants qui remplissent leurs tirelires avec l'espoir caché qu'au moment voulu ils auront de quoi se payer un aller simple pour la lune, au moment où la fusée des enfants qui en ont assez de leurs parents sera prête à trouer le ciel lourd de menaces dans le gris-bleu duquel se sont déjà envolés le capitaine Marvel et Superman. Un conte pour le pays de la guerre aux odeurs corporelles et aux musiciens qui préfèrent jouer leur petit air plutôt que l'hymne américain.

Si cette légende vous déconcerte un peu, n'ayez aucune inquiétude : simple phénomène de déboussolage. Phénomène magistralement étudié par le docteur Chris Marker dans sa préface au livre du docteur Thurber sur une autre source de troubles aux U.S.A. : la sexualité.

Et si, comme moi, vous regrettez qu'un aussi beau sujet soit aussi mal filmé : espérez ! Espérez qu'un jour le mystérieux docteur Seuss rencontrera Bunuel... une nuit sans lune du côté des abattoirs de Mexico.

RÉMO FORLANI.

PROBLÈMES ET PERSPECTIVES

DU CINÉMA FRANÇAIS

par Jacques Doniol-Valcroze

*

M. Jacques Flaud, directeur général du Centre National de la Cinématographie, a tenu le 2 novembre une conférence de presse où il aborda les principaux problèmes actuels du cinéma français Il me paraît utile de résumer ici dans ses grandes lignes un exposé qui fut clair, complet et constructif. Il est impossible évidemment d'en donner le détail mais j'aimerais, en quelques lignes et sur les points principaux, entraîner mon lecteur dans le labyrinthe des équations toujours complexes et parfois contradictoires qu'ont à résoudre les responsables de la profession et de l'administration.

LA PRE-CENSURE

Depuis longtemps beaucoup — dont M. Jacques Flaud — estiment que la pré-censure est une institution aussi dangereuse qu'équivoque. On sait qu'elle n'est pas obligatoire et que ses avis, favorables ou défavorables, ne lient pas, ni dans un sens ni dans l'autre, la commission de contrôle qui se prononce par la suite sur l'octroi des visas. Un producteur qui a reçu un avis favorable peut ultérieurement voir son film interdit par la commission, et inversement un film déconseillé peut malgré tout obtenir son visa (ce fut le cas de *La cage aux souris*) ; il y a aussi le cas, fréquent, où la pré-censure conseille au producteur un certain nombre de modifications, où celui-ci en tient compte et où le film est néanmoins interdit (c'est le cas actuellement des *Impures*). En dehors même de ce que cette procédure peut avoir de choquant pour ceux qui ont le goût de la liberté d'expression, elle aboutit à des situations inextricables pour le Centre lui-même qui, ayant donné l'autorisation de tournage par l'intermédiaire de la Commission d'agrément et déclenché ainsi tout un système de crédit (banques privées, Crédit National, avances de la distribution et des laboratoires) risque en cas d'interdiction le recours contentieux contre lui des producteurs auxquels il avait en quelque sorte donné sa caution et qui se trouvent soudain dans une situation financière sans issue. Reste encore par ailleurs que la pré-censure et

la commission de contrôle fonctionnant en fait comme un tribunal de première instance et un tribunal d'appel, ces deux opérations étant effectuées par le même groupe de personnes, il est contraire à toutes les traditions juridiques françaises que la première instance et l'appel soient le fait d'une seule et même juridiction.

Il a donc toujours été abusif de prétendre que la pré-censure était une garantie pour les producteurs et il faut bien reconnaître qu'elle aboutit soit aux cas inextricables expliqués plus haut, soit à engendrer chez les producteurs une crainte perpétuelle qui conduit tout droit à une déplorable stérilisation du film au stade du scénario. La production a pris conscience de ce danger et proposé l'établissement d'une commission de lecture au sein même de son syndicat, qui pratiquerait ainsi une sorte d'auto-censure à l'intérieur de la production et aurait beaucoup plus de chance que la commission de censure elle-même, qui fait obligatoirement — et le plus souvent à juste titre — figure d'adversaire, de persuader certains de ses mandants, sans pour autant prononcer des interdits inadmissibles, de ne pas se confiner exclusivement dans la série noire et la traite des blanches.

Il faudra vérifier par l'usage ce que vaut cette nouvelle procédure. Elle présente, de toute façon, l'avantage de supprimer la pré-censure qui, elle, avait fait la preuve de son inutilité ou de sa malfaisance. Il faut souligner également que cette initiative jouit de l'approbation de l'actuel gouvernement qui a fait savoir par la bouche de M. Bettencourt, Secrétaire d'Etat à la présidence du Conseil, chargé de l'Information, qu'il souhaitait voir ces problèmes se résoudre dans un climat de libéralisme intellectuel, obtenir une coopération active de la part de la profession, optait d'ores et déjà pour une politique de confiance à son égard, entendait favoriser la production de films « intéressants », et ne s'opposait point aux films « légers mais pas vulgaires », « difficiles mais pas lourds ».

STRUCTURE QUALITATIVE DE LA PRODUCTION

Autre constatation de M. Jacques Flaud : le volume des investissements dans le cinéma français a augmenté (11 milliards en 54 au lieu de 9 en 53) et pourtant le nombre des films a diminué (90 au lieu de 110) ainsi que leur qualité moyenne. Cette situation s'explique par le partage assez net de la production française en deux catégories : *petits films* de 40 à 80 millions, sans ambitions artistiques, amortissables (ou du moins supposés tels) sur le seul marché français, tombant de plus en plus en ce moment dans le « policier » de basse qualité et cherchant à séduire le public par le maximum de filles dévêtues, de situations croustillantes ou de licences d'un goût douteux ; *grands films* de plus de 200 millions (le record de l'année est le *Napoléon* de Sacha Guitry avec 556 millions), presque toujours en co-production et qui, sur les conseils des financiers de la production (qui sont de plus en plus les distributeurs) vont dans le sens du moindre risque (réalisateurs chevronnés, grosses vedettes, sujets passe-partout pouvant convenir aux censures de plusieurs pays, avec tendance marquée vers le grand spectacle, le genre historico-Châtelet, etc...). Le résultat, c'est la disparition du film de budget moyen, purement français, et qui dans le passé lointain ou récent fut celui où se révélèrent les talents, où s'effectuèrent les recherches, où s'élaborèrent peu à peu les éléments qui firent de notre cinéma ce qu'il n'est plus : un des premiers du globe.

Il est évident que ce n'est ni dans la première catégorie (par manque de moyens) ni dans la seconde (par une prudence proportionnelle au volume de capitaux engagés) que les producteurs acceptent de tenter des sujets nouveaux, des expériences souhaitables mais dangereuses, de donner leurs chances à de jeunes réalisateurs ou à de

jeunes acteurs. Pourtant le film de qualité n'est pas qu'indispensable à notre seul prestige national : en remportant des lauriers dans les festivals, en suscitant l'admiration des presses et des spectateurs étrangers il conquiert pour le reste de la production ce « label » de qualité, ce certificat de primauté artistique qui lui est indispensable pour garder un public et des financiers. Supprimez les champagnes de grande classe : les petits, les moyens champagnes ne se vendront plus. La production d'un film comme *Quai des brumes* ou *Les dames du Bois de Boulogne* est impensable dans l'optique actuelle d'une production constamment débitrice de sa propre distribution et d'une chaîne financière qui raisonne en termes abstraits et néglige les facteurs psychologiques ou esthétiques, voire sociologiques, qui sont pourtant déterminants.

C'est cette catégorie de films que M. Jacques Flaud voudrait ressusciter et il a soumis à cet effet un mémoire au ministre tuteur du cinéma. Il est trop tôt pour préjuger du détail de ce plan et de dispositions qui seront, on l'espère, appliquées. On sait cependant qu'il a été difficile de trouver un critère autre que financier. Quelque chose comme « seront favorisés de telle ou telle façon, tous films d'un devis supérieur à 80 millions et inférieur à 200 millions » ne satisfait point complètement l'esprit. On aimerait trouver une formule qui permette de faire intervenir comme un postulat impératif la notion de qualité. Mais comment ? (1)

M. Flaud sait bien d'ailleurs que de pareilles mesures seront inefficaces si elles ne s'assortissent pas de mesures parallèles dans le rééquipement des studios. Ils sont dans un état tel de vétusté que le tournage des films est très long. Or, une journée de studio coûte de 1 million à 1 million et demi. On ne pourra jamais mener à bien une nouvelle politique si le temps de tournage des films de qualité continue par sa longueur d'être prohibitif.

LA CONCURRENCE AMERICAINE

On a beaucoup parlé des accords franco-américains signés au début de l'été. En fait il ne s'agit pas d'un accord nouveau mais d'un « régime par lettre » renouvelant les anciens accords (le quota de 110 films demeure) avec quelques dispositions nouvelles. 40 % des recettes américaines en France peuvent désormais être rapatriés aux U.S.A. à charge de favoriser l'effort de distribution des films français à l'étranger. A cet effet 150 millions (83,5 millions sont actuellement débloqués) dont 2/3 gérés par un Pool de Banques Nationales Françaises dirigé par la B.F.C.E. servent à fournir un crédit important aux exportateurs de films français. Les 60 % restants des recettes américaines peuvent être utilisés en France à des objectifs cinématographiques ou autres ; construction d'immeubles, de bateaux, production de films en France, investissements dans les laboratoires ou le rééquipement des studios. On sait les protestations que ces dispositions ont fait naître. Il convient pourtant de faire remarquer, — et je ne pense pas que je puisse être suspect de pro-américanisme : 1° que ces déblocages ne sont pas « *de droit* » mais dans chaque cas soumis à la double autorisation de l'Office des Changes et du Centre du Cinéma ; 2° que c'est de cette façon que les Italiens ont rééquipé leur industrie cinématographique, aujourd'hui commercialement florissante; 3° que les Américains ne semblent guère désireux de tourner des films en France, ne serait-ce qu'à cause de la violente opposition faite à ce sujet par les très puissants syndicats d'Hollywood et que, depuis qu'ils le peuvent

(1) Il ne faut pas oublier cependant une des dispositions de la loi d'aide : « Un concours financier de 10 millions de francs pourra être assuré aux films français de nature à servir la cause du cinéma français ou à ouvrir des perspectives nouvelles à l'art cinématographique ou à faire connaître les grands thèmes et problèmes de l'Union Française » (Art. 10, Titre III, Section 5, Loi du 6 août 1953).

légalement, ils n'ont tourné en tout et pour tout qu'un film aux Studios de Joinville et des séquences d'un autre aux Studios de Billancourt.

Autre problème : il se tient actuellement à Genève une conférence internationale intitulée G.A.T.T. (*General Agreement of Tariffes and Trades*) dont les travaux doivent aboutir au renouvellement de l'ancien accord international tarifaire (non signé par le Japon et les principales républiques d'Amérique du Sud) qui vient à échéance en juin 1955. L'article 4 de l'ancien accord tout en posant le principe de la liberté de l'importation et de l'exportation des films, reconnaissait comme valables les mesures de quotas et de contingentements. Au cours de cette conférence les U.S.A. ont demandé la suppression de cet amendement et l'autorisation d'une liberté totale. Par ailleurs l'Allemagne de l'Ouest, qui n'avait pu participer au premier accord et qui, n'étant pas jusqu'ici protégée, estime avoir souffert de multiples envahissements commerciaux, présente une demande absolument opposée. Il est évident que dans le cas, peu probable paraît-il, où il serait fait droit à la demande américaine la partie ne serait pas égale entre, par exemple, la France et les Etats-Unis. Légalement libre ou non, le marché américain est de toute façon pratiquement limité pour nous : 1°) par le peu de goût qu'ont les Américains pour nos films ; 2°) par un certain nombre de *self-restrictions* dont surtout les barrières élevées par des institutions comme le Code Breen, la Legion of Decency, l'American Legion, etc... Dans le sens inverse il est probable que la suppression de toute restriction ne serait pas catastrophique car d'une part le public manifeste une nette préférence pour les films français et, d'autre part, le quota 5/13 imposé aux exploitants est respecté sans aucune coercition. Il y aurait tout de même là un risque considérable qu'il est préférable de ne pas courir. A ce propos il est bon de rappeler que 42 % des recettes du cinéma américain proviennent de son exploitation à l'étranger contre 12 % en 1939; que 15 à 20 % des recettes du cinéma français proviennent de son exploitation à l'étranger contre 33 % en 1939.

AUTRES PROBLEMES

M. Jacques Flaud a évoqué d'autres problèmes. Citons simplement ici ceux de la *distribution* (trop lente remontée des recettes, d'où projet de reconversion des petites entreprises marginales, principales responsables de cette situation), de *l'exploitation* (les conventions collectives sur les salaires ne peuvent être appliquées surtout en province, en raison du blocage des prix. Le prix moyen des places en France est de 114 francs), des *films pour la jeunesse* (seuls fournisseurs : la Grande-Bretagne et les Démocraties Populaires. Réflexes et habitudes à susciter pour aboutir à une production. Une tentative de distribution sera faite cet hiver), de la *fiscalité* (demeure de 43,8 %. Bien que l'Italie en soit à 60 %, c'est beaucoup trop. Para-fiscalité de l'électricité payée très cher), du *Cinerama* (après Londres une salle sera sans doute créée à Paris. On aimerait voir aboutir avant le procédé français de la polyvision), des *techniques nouvelles* (malgré le scepticisme initial le Cinémascope gagne du terrain: : 800 salles (sur 5.000) équipées ou en voie de l'être. Accroissement constaté des recettes même si l'écran large continue à servir pour projeter des films format 3/4 et plats. Il existe un écran large dans une ville de 5.000 habitants. Trois films français seulement produits pour écran large), de la *Télévision* (expérience du St-Marcel Pathé), du *Festival de Cannes* (aura lieu fin avril ou début mai, réforme complète de son comité), de la *Cinémathèque* (un administrateur provisoire a été nommé en vue de sa transformation progressive en un service public du type Bibliothèque Nationale), du *Cicuit d'état* (Liquidation et reconversion envisagées), du *Court Métrage* (Un jury fonctionne en ce moment qui va décerner des prix, en espèces, à la qualité).

JACQUES DONIOL-VALCROZE.

LE CONGRÈS "NÉO-RÉALISTE" DE PARME

(Décembre 1953)

PRÉSENTATION

par Jean-Louis Tallenay

Il n'y a pas de province en Italie. Parme est une capitale (comme toute ville italienne). Et les Parmesans tiennent à se prouver l'intérêt qu'ils portent aux Arts. Un Français ne pouvait manquer d'être étonné de constater que, du matin au soir et en semaine, la salle d'environ mille places ne désemplissait pas. Ce public parmesan ne venait pas au cinéma car, sauf un soir, il n'y eut pas de projection. Il venait écouter les orateurs qui, pendant trois jours, se succédèrent sans interruption à la tribune pour parler du néo-réalisme. Quelle ville en France d'égale importance aurait pu fournir un public aussi fidèle et aussi patient pour un débat sur un sujet d'esthétique cinématographique ?

L'autre étonnement porte non sur le nombre des auditeurs mais sur celui des orateurs. Serait-il possible en France de trouver des dizaines d'individus compétents qui désirent vivement défendre des thèses personnelles sur un aspect de l'art cinématographique ? Serait-il possible surtout de réunir à l'occasion d'un tel débat une dizaine de réalisateurs et scénaristes et même quelques producteurs qui aient une opinion sur la question?

Je ne parle pas bien entendu des réunions mondaines dans le style des Festivals avec repas officiels et casino. La Rencontre de Parme était chose sérieuse. On y travaillait du matin au soir comme dans un congrès scientifique. Pourtant, à travers tout ce sérieux une sorte d'atmosphère de famille régnait. Une famille où l'on se dispute, où l'on aime se disputer, où l'on sait haïr peut-être, mais où tout le monde connaît tout le monde.

Le père de famille c'est Zavattini. Il est né près de Parme d'ailleurs et les Parmesans prennent déjà la mesure de la statue qu'ils lui élèveront. Mais rien de moins semblable à une statue que ce bonhomme aimable et pince-sans-rire qui fut le seul à susciter des rires et des interventions pendant son exposé. Il se trompait de feuillet, recommençait et prétendait ne pas avoir eu le temps de préparer son intervention. Personne ne le croyait et ceux qui ne l'aiment pas (ils sont nombreux car l'importance de son œuvre et son influence sont un peu gênantes), prétendaient qu'il « faisait son numéro ». Je savais bien qu'il n'en était rien car la veille jusqu'à deux heures du matin il avait passé son temps à me raconter des histoires. Cette soirée, il se l'était réservée pour préparer sa conférence. Le propre du génie de Zavattini, c'est de ne pas exclure la gentillesse.

J.-L. TALLENAY.

EN FEUILLETANT LES COMPTES RENDUS

par Jules Gritti

Ayant accepté de dépouiller l'abondante documentation que J.-L. Tallenay a rapportée du Congrès de Parme, je croyais n'avoir qu'à classer et résumer des documents de simple intérêt historique, axés sur un passé récent, mais il s'agit d'un témoignage d'une étonnante vitalité, d'une jeunesse qui reprend souffle avant de nouvelles aventures.

Ce qui frappe à première lecture, c'est la prise de conscience par les esprits les plus divers, d'une nouvelle forme de culture, c'est la recherche commune d'une nouvelle civilisation au service de l'homme par des écrivains, des journalistes, des cinéastes metteurs en scène et même producteurs. Imaginerait-on, à Orléans ou même à Paris, semblable réunion d'hommes de cinéma et de critiques, plus quelques écrivains de renom, pour un commun examen de conscience et de communes prospections ? Certes, un Congrès n'est pas un chantier, et nous sommes en droit d'attendre les réalisations. Certes, la vivacité et la mobilité d'esprit de nos amis italiens s'accommodent aisément de telles conversations, mais le néo-réalisme a déjà donné des preuves convaincantes de l'efficacité d'une vivante collaboration de la parole, de la plume et de la camera.

I — L'ACCEPTATION DE L'ECOLE

La carte d'invitation annonçait tout bonnement un Congrès « néo-réaliste ». Il y a quelques années à peine, tout cinéaste italien s'empressait de déclarer qu'il n'était pas néo-réaliste, il refusait toute limitation, tout embrigadement. Seul, Giuseppe de Santis portait bannière (*Cinéma*, octobre 1941 — *Bianco e Nero*, juillet 1951). Le terme s'est finalement imposé aux cinéastes eux-mêmes, par routine peut-être, par prise de conscience commune plus sûrement. Mario Soldati, toutefois, fait la fine bouche : « *Je ne suis pas pour le réalisme, encore moins pour la réalité. Je suis pour la Vérité, ce qui est différent.* » De son côté, Augusto Genina ironise gentiment : « *Néo-réalisme est l'étiquette qu'un homme intelligent — Zavattini me semble-t-il — fixait sur l'une des caisses d'emballage pour l'exportation de nos premiers films, afin d'éviter leur perte en cours de route. Par suite, l'étiquette servit à désigner le nouveau cinéma italien et sa prétendue école. Au nom de cette école se tient aujourd'hui un Congrès qui n'est pas le premier, si je ne me trompe... tant qu'un autre esprit intelligent n'aura trouvé une autre étiquette nous continuerons, bon gré mal gré, à vivre du néo-réalisme.* » Mais Luigi Zampa, Blasetti et de Santis, Lattuada, Visconti et Rossellini manifestent leur solidarité, tandis que Piero Nelli, Antonioni et Vittorio de Sica participent directement aux travaux. Tandis, qu'à l'étranger, Spaak joue sur les mots, « *voleurs de bicyclettes*, chef-d'œuvre du néo-réalisme, pourrait être appelé chef-d'œuvre de poésie », Edward Dmytryk fraternise, et Cayatte souligne l'importance du réalisme français.

II. — L'EXAMEN DE CONSCIENCE

Comme il fallait s'y attendre, au lendemain des glorieuses et fécondes années du néo-réalisme, le Congrès devait prendre d'abord le ton d'une loyale auto-critique commune. Il appartenait à Luigi Chiarini d'en formuler les interrogations avec toute son acuité personnelle.

« *Face à la cruelle réalité de la guerre et de l'après-guerre, les metteurs en scène furent animés surtout d'une volonté de documentation : il suffirait, leur semblait-il à juste titre, de cueillir cette réalité dans le temps et l'espace, il leur suffirait de l'analyser dans les moindres détails pour en communiquer au public toutes les valeurs morales.* » La puissance émotive et l'objectivité allaient de pair (ex. le final d'*Allemagne année zéro*).

« *Bien entendu, cette forme objective n'était pas l'effet d'un pur hasard, ni d'une absence d'intervention artistique, mais bien d'une attitude morale face à l'immense tragédie, aux angoisses et aux souffrances des hommes* ». Par delà les recherches du montage, cette attitude impliquait un style selon « *les dimensions du temps et de la personne humaine en leur réalité autonome. Ce détachement apparent n'était ni froideur, ni indifférence, mais le langage même des choses, d'une telle force que toute intervention extérieure n'aurait abouti qu'à limiter l'universelle signification* ».

L'intention profonde du néo-réalisme impliquait la forme. Mais depuis le lien s'est distendu, la faiblesse de montage et de rythme des derniers films coïncide avec une crise du néo-réalisme. « *La crise des sujets, la crise du montage ne sont que l'expression d'une crise bien plus profonde.* » Pas d'authentique évolution spirituelle chez les jeunes, mais les raffinements, la virtuosité technique, le recours aux fortes drogues, à la chronique noire. Les causes mises en avant ne sont que secondaires, à savoir la censure et la défiance des producteurs. La crise du néo-réalisme doit être surmontée, car elle conduit à une véritable abdication morale. Celui qui a pu suivre la pensée de Chiarini depuis quelques années (par exemple *Bianco e Nero*, juillet 1951) ne peut que prendre au sérieux ce diagnostic.

Le maintien purement matériel des poncifs néo-réalistes, cause toutes sortes de malentendus, suscite les diverses formes de naturalisme, « *d'exotisme d'intérieur* », de folklore mi-réaliste, etc... (1) « *de l'objectivité qui touchant à l'indifférence au bien et au mal, au laid et au beau, croit cacher son penchant honteux au mal, son ignoble exaltation de l'érotisme exaspéré et de la violence* » (2). Une extrême vigilance s'avère nécessaire dans la fermeté et l'inflexibilité morales pour sauver l'art lui-même et la véritable dignité de l'homme.

Faut-il employer le langage du désastre après une année creuse ? (2). Peut-on sérieusement parler de décadence, et d'ailleurs à quel niveau séparer la ligne montante et la ligne descendante du néo-réalisme. La discussion n'est-elle pas grevée par le vocabulaire et faussée par l'obsession du chef-d'œuvre (3) ? Quelques journalistes émettent ces doutes.

Mais l'examen de la crise se poursuit. Bien entendu De Santis s'en prend uniquement aux ennemis de l'extérieur, à la censure. « *Il n'est pas possible pour le néo-réalisme de maintenir et de développer les formidables secousses des années qui suivirent la chute du fascisme, sans un climat de liberté politique pour l'artiste. Il ne s'agit ni de crise ni d'épuisement intérieurs, mais d'une stagnation forcée. Le néo-réalisme ne pourra finir « qu'avec la mort des artistes ou celle du réel. L'obstacle est l'absence de la liberté de pensée et d'action pour l'artiste. Ce n'est pas la première fois que cela arrive dans l'histoire de l'art italien.* »

Guido Aristarco (Directeur de *Cinema Nuovo*) consacre toute une conférence à ce sujet : « *Les adversaires du néo-réalisme* » sont les « *fascistes au sens le plus général du terme, avec ou sans chemise noire* ». Telles réactions spontanées du public, comme tels avertissements officiels restent imprégnés du pseudo sentiment de la dignité nationale bafouée par la description de la laideur. Les artistes n'ont plus les mains libres,

(1) Cinema Nuovo, 31 décembre 1953.
(2) Umberto Barbaro, Notiziaro Cinematografico n° 3 (1953).
(3) Pio Baldelli, Cinema (31 décembre 1953).

ils sont invités à un « sain optimisme ». Germi ne peut réaliser son film sur l'analphabétisme, Rossellini édulcore *Italia mia* en *Viaggio in Italia.* De Sica devait se contenter du genre *Stazione Termini*, Visconti ne peut trouver les investissements nécessaires. Où se tourner ? vers l'histoire : ce serait possible, mais l'histoire italienne est bourrée de mystifications.

Cette lutte contre le néo-réalisme adopte quelques arguments plus directement politiques. Luigi Cussini (dans *Film Critica*) répond aux accusations « de communisme, de réalisme socialiste ». Ces arguments politiques sont enrobés de préoccupations spirituelles; les mêmes adversaires stigmatisent l'immoralité, le matérialisme, l'agressivité du néo-réalisme axé sur la revendication de biens purement matériels.

Alfredo Guarini (1) enfin, replace les difficultés du néo-réalisme dans leur contexte économique. Ce mouvement, avoue-t-il, est né sans le concours de l'industrie. *Rome ville ouverte* a vu le jour grâce aux libéralités d'un tailleur et d'une dame de la noblesse, *Sciuscia*, après avoir connu mille difficultés, se voit refusé par la plupart des firmes de distribution. Toutefois De Sica, Rossellini, Zampa, Castellani ne tardent pas à devenir commerciaux. *Vivere in pace, In nome della legge* furent pris en charge par l'industrie. D'où viennent les difficultés actuelles ? De la défiance officielle certes à l'égard de films jugés subversifs, mais aussi de certaines erreurs des artistes eux-mêmes. L'industrie obéit à des réflexes purement commerciaux et les artistes n'en ont suffisamment garde. Pourquoi, par exemple, substituer à tout prix le figurant à l'acteur professionnel ? N'était-il pas plus simple de rénover, de bien guider les acteurs professionnels. Le cinéma a besoin d'un cadre d'acteurs professionnels. Le succès commercial d'un film dépend d'un concours de l'industrie, de la critique et des artistes. Le metteur en scène peut utilement contribuer au lancement d'un film dans le grand public (par exemple De Sica pour *Voleur de bicyclettes*) ; tout doit être mis en œuvre à tous les niveaux pour sauver le néo-réalisme.

III. NEO-REALISME ET CULTURE ITALIENNE

Cet examen sur la crise du néo-réalisme s'est donc exercé en toute santé et lucidité. Approfondissant leur propos, les critiques et conférenciers retouvent dans le néo-réalisme la seconde voie de la culture italienne, le rattachent ainsi à ses origines, et tendent par lui à la promotion active d'une civilisation nouvelle. « *Le réalisme n'est pas une tendance de l'art; il est l'art lui-même. Il fleurit quand s'affirme une civilisation nouvelle, il lui porte renfort et lui donne autorité. Quand un cycle historique est sur le point de s'éteindre... surgissent des idéologues* » (2). L'irréalisme, le formalisme, le calligraphisme, l'hermétisme, les philosophies de l'art pour l'art expriment une classe sociale sur le point de perdre son autonomie.

Gian-carlo Vigorelli, historien et critique d'art, en une saisissante conférence (3) survole l'histoire de la culture italienne, pour en retracer la seule voie véritable. Il oppose le réalisme du Moyen âge au formalisme de la Renaissance. L'artiste moderne tend à revenir aux sources, aux principes de son art. « *Le classique est seulement celui qui indifféremment et donc identiquement, peut être et contemporain et antique... Le classicisme n'a ni âge, ni pays, ni modèles, ni lois.* » La poésie authentique n'a jamais coïncidé avec la beauté canonique. « *Là où il y a mystification la poésie n'est plus vérité, il n'y a plus poésie.* »

Là-dessus Gian Carlo Vigorelli stigmatise l' « *accaparement du classicisme par les épigones gréco-romains, par les conformistes d'un pseudo-humanisme* ». Il ras-

(1) Producteur. Conférence : le néo-réalisme et l'industrie.
(2) Umberto Barbaro.
(3) La deuxième voie de la culture italienne.

semble rigoureusement les origines et orientations de l'authentique culture : découverte de l'art étrusque; distinction entre les origines latines et les stratifications romaines; découverte d'un art méditerranéen autre que romain ou athénien; sans parler des sources byzantines, carolingiennes, othoniennes, sans parler de l'apport des invasions et dominations successives. « *Nous avons toujours classifié, gréco-romanisé, académisé* ». Les grandes figures de la culture italienne ne furent jamais gréco-romaines ou humanistes.

L'humanisme gréco-romain s'exprime dans « *le culte de la parole qui ne se fait jamais chair et reste seulement délectation rhétorique : parole poétisée, forme artificiellement lyrique, jeu académique, mais jamais poésie, jamais réalité, jamais vérité* ».

Le réalisme daterait-il du quattrocento, selon les manuels d'histoire ? Tout au contraire « *seul le moyen âge, comme art, comme histoire, comme vie morale, est fondé sur une Poétique, sur une Morale, et il faut le dire, sur une Théologie de la Réalité* ». Dans la sculpture romane comme dans le « Stil nuovo », comme dans l'œuvre dantesque, le Réalisme forme une vivante unité : réalisme de l'homme, réalisme de Dieu, fraternité franciscaine. « *La parole est incarnée et impure et réelle. Elle est* res *et non* flatus vocis ». La culture italienne n'a pas suivi la voie de Dante. La « Divine Comédie » est une œuvre populaire. Les écrivains du moyen âge se qualifient de « *rustres, illettrés* ».

Après Petrarque on écrit en latin, on pense en latin. La première voie de la culture italienne, celle du fétichisme, de l'idolâtrie, de la parole, empoisonne et abolit les choses. « *L'Humanisme fut la tentative de faire du Paganisme et du Christianisme la même cause, une Mythologie triomphante* ». Le Panthéon et l'Olympe supplantent la sépulture selon l'esprit chrétien ou étrusque, et l'authentique Paradis. Si D'Annunzio porte au paroxysme une telle culture, Leopardi en demeure l'exemple le plus typique. Lui, pourtant sensible au silence de l'Infini, s'est assoupi en une auto-contemplation mythologique. Il n'a pu se libérer de la Parole, il a pansé ses blessures avec la Parole.

Mais avec Manzoni la deuxième voie se poursuit. Nievo, Verga, Fogazzaro à leur tour reprennent la tradition réaliste. Le néo-réalisme cinématographique pourrait-il transposer les « *Promessi sposi* » ? cette œuvre que Manzoni lui-même qualifiait : « la danse des pauvres ». Le néo-réalisme est porteur d'une protestation morale, sociale et politique en même temps que d'un message religieux. « *Evitons à ce socialisme naturel de devenir ou de rester une propagande communiste. De la danse des pauvres, ne tombons pas dans le Misérabilisme, et de l'aventure néo-réaliste ne nous réfugions pas dans l'Académie néo-réaliste et ses Bizantinismes.* »

Bien entendu, une telle prise de position devait provoquer de vives réactions. Costello estime trop restrictive une telle notion de l'Humanisme : avec sa culture et sa virtuosité Vigorelli aurait pu prouver le contraire. Ne vaudrait-il pas mieux distinguer la Littérature des choses et la Littérature des mots aux diverses phases de la culture italienne. Carlo Bernari recourt à Machiavel, Léonard de Vinci à Salumbene, à Dante (lorsqu'il décrit les supplices du cardinal Ottaviano aux enfers) pour y trouver la culture réaliste opposée à l'obscurantisme du moyen âge.

IV. CINEMA « FRATERNEL » : AVEC ZAVATTINI.

Cette recherche culturelle des sources du néo-réalisme demeure un aspect d'une recherche plus générale des valeurs profondes qu'il porte à l'écran. Les positions divergent mais s'intègrent toutes en une « évocation historique collective » (*Cinema nuovo*, 31 décembre 1954). Nous connaissons déjà par *Les Cahiers du Cinéma* (1) les

(1) N° 33, pages 19-24.

extraits de la conférence de Zavattini. Contentons-nous d'ajouter ces quelques lignes également révélatrices.

« *L'homme qui souffre devant moi est absolument différent de celui qui souffrait il y a cent ans. Je dois concentrer toute mon attention sur l'homme d'aujourd'hui. Et le fardeau historique que j'ai sur les épaules et dont je ne veux ni ne puis me débarrasser, ne doit pas m'empêcher d'être tout entier au désir de libérer cet homme et non les autres de la souffrance en me servant des moyens que j'ai à ma disposition. Cet homme a un nom et un prénom, il fait partie de la société d'une manière qui me concerne sans équivoque; je suis attiré par lui à tel point que je veux parler de lui, vraiment de lui, sans nom fictif, car ce nom fictif fait toujours écran entre le réel et moi et retarde le contact intégral et par suite l'impulsion à intervenir pour modifier cette réalité... L'oreille, les yeux du néo-réalisme sont faits pour accueillir la demande de tous les hommes présents avec leur nom et prénom, qui veulent être connus. Soyons heureux de ne plus tolérer de voir la technique enfermée dans une tour d'ivoire — le style lui-même se façonnera au contact « nominatum » de l'humanité. Il n'y aura plus besoin d'habits d'apparat pour entrer dans ces bibliothèques des vivants.* »

Tandis que le cinéma américain tend aux films spectaculaires, au progrès technique, le néo-réalisme doit progresser dans l'approfondissement courageux de la thématique humaine (1).

Les idées de Zavattini provoquent de multiples réactions : le néo-réalisme va-t-il donner dans la « tranche de vie ». Le « film-enquête » destiné à cueillir le réel par surprise n'est-il pas la limite même du cinéma ? Ainsi raisonnent ceux qui s'en tiennent à la forme zavattinienne sans aller au cœur de la Poétique. L'ambition vraie de Zavattini est autre, plus grande, trop peut-être, son humilité paradoxale qui voudrait croire à une trop grande puissance du cinéma. Car en Zavattini germe le désir non avoué de faire du cinéma un moderne super-art, l'émouvante tentative d'amenuiser le plus possible les distances entre les choses distinctes et d'enfermer l'art et la morale et l'action en un acte décisif unique : trouver un geste parfait qui soit en même temps représentation poétique et participation morale et action pratique... ambition gigantesque (2).

V. CINEMA «ENGAGE» DANS LA LUTTE SOCIALE ET POLITIQUE.

Luigi Chiarini parlait naguère de la fonction « polémique » nécessaire à l'authenticité du néo-réalisme (3). Zavattini l'admet à sa manière mais la pitié l'emporte et l'ironie et la fantaisie dissimulent l'impuissance à vaincre à moins que la lutte sociale ne tende à une nouvelle manière de « non violence ». Cette fonction polémique, ces responsabilités sociales et politiques du néo-réalisme préoccupent la plupart des congressistes. « *Il existe à toute époque, en tout état social, un ensemble de moyens culturels, un matériel culturel, mais celui-ci est à peu près à la disposition de tous, on peut y parvenir, mais là n'est pas l'aspect caractéristique de la culture. Ce qui constitue l'essence et la valeur de la culture, c'est la manière dont ces moyens sont mis en œuvre.* » Citant le marxiste Gramsch mort dans les prisons fascistes, Aldo Paladini pose la question : le néo-réalisme sert-il à l'établissement du règne de la Justice ? L'apparent réalisme de l'objectivité, du vraisemblable, la recherche minutieuse du réel ne doivent pas faire oublier cette responsabilité primordiale du néo-réalisme, cet amour de l'homme, cette contribution à ses luttes. Le vrai réaliste est « *celui qui a la force d'émouvoir, de modifier* » (4).

C'est en cela que le néo-réalisme doit sortir de son inefficience actuelle et se renouveler efficacement. Cardo Lizzani (5) lui assigne comme champ d'observation et

(1) Interview : Notiziario Cinematografico Année IV N° 223.
(2) Cinema nuovo Livio Zinetti (31 décembre 1953).
(3) Bianco e Nero (juillet 1951).
(4) Carlo Lizzani. romancier de *Vesuve et Pain.*
(5) Neo Realisme et Réalité Italienne.

d'intervention « *la réalité italienne d'aujourd'hui* ». « *Le néo-réalisme n'a pas été et ne sera jamais un produit de la spontanéité* », et là-dessus Lizzani s'en prend à la conception romantique de l'art comme inspiration personnelle. « *Le néo-réalisme est une école de vie plutôt qu'une école d'art* », mais il imprègne toutes ses œuvres d'une force artistique plus impérieuse, d'une chaleur de conviction plus grande. Il s'est inspiré de la guerre et de l'après-guerre pour donner sa contribution à la rénovation de la Société italienne (exemple *Rome ville ouverte*). Et maintenant ? Les faits ne font guère défaut : qu'il suffise de parler de la vie politique italienne. Certes la censure arrête tel ou tel projet de film (sur l'Italie Méridionale, sur l'occupation en Grèce, sur l'affaire Pignone). Mais faut-il s'en tenir à un petit réalisme préfabriqué ? « *Nous disons que l'œuvre réaliste est celle qui nomme les choses par leur nom, même si ce nom est politique, l'œuvre qui peut s'intéresser au destin du pauvre autrement que par une stérile pitié, et qui peut s'intéresser à la vie du bourgeois autrement que par la tranche de vie... L'important est que le contenu soit réaliste et que l'œuvre cueille le trait typique et non le trait exceptionnel et monstrueux* ». Il faut donc reprendre la tête d'un authentique réalisme, le situer à l'avant-garde sur un plan politique, social, historique. Le monde rural, le monde ouvrier sont prêts à relayer les vieilles classes dirigeantes. C'est un fait qui s'impose, qu'il plaise ou non, et que doit exprimer le Réalisme.

C'est en ces perspectives que Renzo Renzi (1) envisage les films de guerre : non plus la version nationaliste, magnifiante, de la guerre, fondée sur la croyance en sa fatalité, sur le patrimoine culturel des cercles militaires, sur une mythologie sacrée (sacrifice des victimes — infaillibilité du chef), mais en donner courageusement la version amère et douloureuse, ce qui peut être provoqué par la défaite (*A l'Ouest rien de nouveau*), mais peut aussi se réaliser dans le camp vainqueur (films américains sur la guerre). Le néo-réalisme s'intègre en ce mouvement de démystification de la guerre.

Partant des difficultés d'une première tentative de documentaire par surprise, Giusto Vittorini intègre cette exigence polémique dans le film-enquête. Une première expérience, voisine de celle du « Ciné-œil », avait achoppé aux problèmes du montage. Le documentaire est un document, un récit certes, mais plus encore une explication et une lutte. Il doit être préparé très soigneusement : alors et alors seulement l'on peut s'abandonner à cueillir le réel par surprise.

VI. CINEMA « HUMAIN »

Conscients des responsabilités sociales et même politiques du néo-réalisme, les critiques et cinéastes italiens se refusent toutefois à toute sollicitation « propagandiste ». Une vieille tradition d'humanisme et d'amour de l'art veille et, au besoin, rétablit l'équilibre, sauvegarde l'unité de l'art et de la morale, du contenu et de sa forme nécessaires. L'œuvre d'art est indivisible par delà le moralisme du sujet et le formalisme : les thèmes de Croce ont exprimé une pensée esthétique permanente à travers les déviations et les tentations. Si bien que le néo-réalisme est finalement envisagé comme une nouvelle forme d'humanisme authentique. « *Le néo-réalisme n'est pas conformiste, ni confessionnel, ni raciste, ni sioniste, ni fasciste, ni politique (au sens propagandiste)... il est fondé sur une attitude humaine et morale, celle de la sincérité et de la conscience d'exercer avec l'activité artistique une fonction de responsabilité envers la Société* ». Ainsi s'exprime Lattuada en une lettre au Congrès.

Cette préoccupation domine l'intervention de Carlo Bernari. Le motif inspirateur unique du néo-réalisme c'est l'homme. Ses divers personnages (enfant dévoyé, jeune homme cynique, prêtre-ouvrier, nègre, etc.. sont « *réductibles à une mesure unique : Et si les tragédies où ces personnages furent plongés parurent trop modernes aux*

(1) Néo-réalisme dans les films de guerre.

cœurs aguerris pour des ascensions plus archaïques et arcadiques (Un vol de bicyclette, c'est tout ?) pour les cœurs simples empreints de sens commun, occupés chaque jour à la petite ascension vers l'épicerie ou la boulangerie, ces petites tragédies qui suivaient les horreurs de la guerre, représentent l'amour de l'homme pour l'homme, l'amour de l'homme pour l'histoire de l'homme. »

L'art exerce une fonction éducatrice « *non en tant qu'il est éducateur mais en tant qu'il est art* » (Croce). Pas de recettes littéraires, ni de recours à l'inspiration. De l'amour de l'homme doit surgir une nouvelle poésie. « *La littérature n'engendre pas la littérature par parthénogénèse autrement que comme une forme d'inertie et de parthénogénèse, autrement que comme une forme d'inertie et de passivité... Nous devons jeter aux orties la défroque de la spontanéité, du pur artiste et nous adonner à changer l'homme pour mériter une nouvelle poésie.* »

Le néo-réalisme est une position morale polémique, une attitude humaine antérieure au style de l'expression. Avant d'être une école esthétique, il est une école morale. « *Le néo-réalisme est toujours une manière de réagir, une manière d'être présents, une position morale qui a les formes d'expression propres à l'art.* » « *L'artiste que réclame le néo-réalisme est l'homme conscient de sa réalité, de ses forces et de son temps. En somme plongé en son temps pour un Message de Progrès et d'Espérance.* » (1)

« *Le vrai moteur de l'art... est à notre avis le jugement de valeur qu'un individu en chair et en os (l'artiste) prononce sur la condition humaine : jugement qui peut être d'adhésion ou de répulsion, d'acceptation confiante ou de dégoût insurmontable. De là, la double signification de l'art entendu comme glorification ou dénonciation.* » Là-dessus Nicola Ciarletta (2) passe en revue les divers âges de la culture humaine (tragédie grecque, moyen âge chrétien, romantisme moderne), pour en arriver au néo-réalisme contemporain chargé d'exprimer non plus des apports de transcendance ni de créer une mythologie de l'œuvre d'art, mais d'établir des rapports dialectiques de l'homme à son semblable, art lié à la vie sociale, aux luttes sociales, le néo-réalisme est le premier humanisme à se situer au niveau de l'homme.

Cet humanisme permet à Piero Nelli (3) de proposer une réintégration du film historique dans le courant néo-réaliste. Non plus l'histoire prétexte à mythologie, à grandes fresques décoratives, mais l'histoire vivante destinée à nous faire revivre les prises de positions des protagonistes, une réalité en mouvement. Non plus l'histoire à grands personnages, mais l'histoire humaine continue qui établit la réciprocité du présent et du passé.

CONCLUSION.

Une intervention française était prévue pour ce Congrès. Les circonstances s'y sont malheureusement opposées. Cette intervention aurait permis peut-être un regroupement intellectuel, un approfondissement métaphysique de données extrêmement riches mais d'une fluidité bien méridionale.

Cet humanisme permet à Piero Nelli (3) de proposer une réintégration du film active de tous les participants, dans le maintien et le renouvellement du néo-réalisme. Si crise il y a, c'est bel et bien une crise de croissance. Un Congrès d'une telle envergure devait porter à l'attention générale autre chose qu'une simple forme locale de cinéma : un mouvement général de la culture contemporaine, l'espérance invincible d'une nouvelle civilisation humaine.

J. GRITTI.

---

(1) Eduardo Bruno, Film Critica (décembre 1953) directeur.
(2) Film Critica (revue mensuelle).
(3) Le film historique dans la poétique réaliste.

FILMS SORTIS EN EXCLUSIVITÉ A PARIS

du 27 Octobre au 23 Novembre 1954

FILMS AMERICAINS

Naked Alibi (*L'Alibi meurtrier*), film de Jerry Hopper, avec Sterling Hayden, Gloria Grahame, Gene Barry, Marcia Henderson. — Un flic démissionne pour rechercher l'assassin d'un autre flic. Plagiat assez net de *Big Heat*. Il y a aussi des emprunts à *Chasse au gang* et à *La Maison dans l'ombre*. Mais ce n'est pas un film désagréable et il y a Gloria Grahame.

Houdini (*Houdini, le grand magicien*), film en Technicolor de George Marshall, avec Tony Curtis, Janet Leigh, Torin Thatcher, Angela Clarke. — Comme le titre l'indique, il s'agit de la vie du célèbre prestidigitateur. Sujet délicat, puisque par définition à l'écran tous les trucs sont possibles, et qui a été maladroitement traité.

Garden of Evil (*Le Jardin du diable*), film en CinémaScope et Technicolor de Henry Hathaway, avec Gary Cooper, Susan Hayward, Richard Widmark, Hugh Marlowe, Cameron Mitchell, Rita Moreno. — Cela ne vaut pas *Rivière sans retour* mais dans notre petite hiérarchie cinémascopique nous le placerons tout de suite après. Il faudra attendre *The Racers* pour retrouver l'Hathaway de *Niagara*.

Loophole (*Dangereuse enquête*), film de Harold Schuster, avec Barry Sullivan, Charles McGraw, Dorothy Malone, Mary Beth Hughes, Don Beddoe. — Un caissier injustement soupçonné et renvoyé parviendra lui-même à découvrir le coupable et sera réhabilité. Pas très original. Mise en scène laborieuse.

The Long Wait (*Nettoyage par le vide*), film de Victor Saville, avec Anthony Quinn, Charles Coburn, Gene Evans, Peggy Castle. — Trente-quatre baisers. Parmi quatre filles convenablement roulées, cet amnésique ne saurait reconnaître sa femme. D'autant qu'elle a changé de visage entre temps. Allez-vous y retrouver ! Un quart d'heure de cinéma — involontairement surréaliste. Gratiné.

Strike it Rich (*Les Révoltés du Texas*), film de Lesley Selander, avec Rod Cameron, Bonita Granville, Don Castle. — Western classique et assez terne.

All the Brothers were Valiant (*La Perle noire*), film en Technicolor de Richard Thorpe, avec Robert Taylor, Stewart Granger, Ann Blyth, Betta Saint-John. — Stewart Granger raconte à son frangin Robert Taylor ce qui lui advint avec la délicieuse Betta Saint-John. Ann Blyth aussi est jolie. Belle couleur, beaux paysages.

Abbott and Costello go to Mars (*Deux nigauds chez Vénus*), film de Charles Lamont, avec Bud Abbott, Lou Costello, Mari Blanchard. — Admirez la traduction du titre. Il eût été plus juste de dire : des venus chez Mars. Le tout est assez... nigaud.

Up Front (*Deux G.I. en vadrouille*), film de Alexander Hall, avec David Weyne, Tom Ewell, Marina Berti. — Héros malgré eux sous le ciel d'Italie. Presque cocasse. Marina Berti: charmante.

Money from Home (*Le Galop du diable*), film en Technicolor de George Marshall, avec Dean Martin, Jerry Lewis, Marjie Millar, Pat Crowley, Robert Strauss. — Deux nigauds encore plus nigauds que les autres. G. Marshall n'est pas Griffith mais il mérite tout de même mieux que ça.

Decameron Night (*Pages galantes de Boccace*), film en Technicolor de Hugo Fregonese, avec Louis Jourdan, Joan Fontaine, Binnie Barnes, Joan Collins, Godfrey Tearle, Noel Purcell. — Ces pages n'ont de galantes que le titre et Boccace rougirait de leur innocence, mais l'ensemble est gentillet et gentiment joué par Louis Jourdan et Joan Fontaine.

FILMS RUSSES

Amiral Outchakov (*Amiral Tempête*), film en Sovcolor de Michel Romm, avec I. Pereversev, B. Livanov, V. Droujnikov, A. Alexeiev. — Un « grand spectacle », assez inégal.

Certains morceaux (des batailles, le chantier naval) sont splendides. Méritait plus de succès qu'il n'en a eu en exclusivité.

Soudba Mariny (La Destinée de Marina), film en Sovcolor de I. Chmarouk et Ivtchenko, avec C. Litvinenko, N. Grisenko, B. Andrélev. — Un film soviétique de la série kolkhosienne. Ni l'ampleur, ni la poésie de *La Moisson*, mais cette étude du caractère d'une femme qui peu à peu acquiert la sûreté de soi et se débarrasse de son complexe d'infériorité vis-à-vis d'un mari superficiel et vaniteux est intéressante et ne manque pas d'un humour souvent fort critique. Il faut noter que ce sont les débuts de deux très jeunes réalisateurs.

Maestera Rousskovo Baleta (Les Etoiles du ballet russe), film en Sovcolor de V. Rappoport, avec Galina Oulanova, Natalia Doudinskaia, Constantin Sergueev, Maia Plissetskaia. — Les meilleurs danseurs soviétiques dans *Le Lac des cygnes*, *Raymonda* et *La Fontaine de Bakchicharaï*. La Oulanova est sublime.

FILMS FRANCO-ITALIENS

La Belle Otéro, film en Eastmancolor de Richard Pottier, avec Maria Félix, Jacques Berthier, Marie Sabouret, Louis Seigner, Paolo Stoppa, Jean-Marc Tennberg, Maurice Teynac. — Un épisode de la vie d'une « lionne » célèbre. Il y avait un joli film à faire. Il n'a pas été fait. Il y avait pourtant un atout de taille : Maria Félix, dont la capiteuse et lourde beauté force l'attention.

Obsession, film en Eastmancolor de Jean Delannoy, avec Michèle Morgan, Raf Vallone, Marthe Mercadier, Jean Gaven, Robert Dalban, Duvaleix, Jacques Castelot. — Variation sur le thème du « Facteur sonne toujours deux fois »... même au cirque. Pour la première fois en couleur le bleu des yeux de Michèle Morgan.

Le Rouge et le Noir, film en Eastmancolor de Claude Autant-Lara, avec Danielle Darrieux, Gérard Philipe, Antonella Lualdi, Antoine Balpêtré, Jean Mercure, André Brunot, Jean Martinelli. — Voir critique d'André Bazin dans ce numéro, page 38.

FILM ESPAGNOL

Carmen Prohibita (Carmen fille d'amour), film de G.M. Scotese, avec Ana Esmeralda, Fausto Tozzi, Mariella Lotti, Mario Cabre. — Un marin espagnol et une gitane espagnole. Le marin perd son âme et le spectateur son temps.

FILM FRANCO-ESPAGNOL

La Patrouille des sables, film en Eastmancolor de René Chanas, avec Michel Auclair, Marcel Dalio, Julio Pena, Marc Cassot, Raymond Cordy, Marcel Rouze, Emma Penella, Dany Carel. — Déserts, aventuriers, méharistes. Trop de sable et intrigue trop éculée. Réalisation incertaine.

FILMS FRANÇAIS

Crime au Concert Mayol, film de Pierre Méré, avec Daniel Clérice, Claude Godard, Jean-Pierre Kérien, Jean Tissier, Robert Berri. — Ridicule, vulgaire, bâclé, laid, stupide, scandaleux et imbécile. (Ce n'est pas contre les nudités de ces demoiselles que nous nous élevons mais contre le ton de l'ensemble.)

Lettres de Mon Moulin, film de Marcel Pagnol, avec Henri Vilbert, Rellys, Robert Vattier, Arius, Pierrette Bruno, Delmont, Roger Crouzet, Sarvil, André Bervil, Sardou, Henri Crémieux. — Un prologue où l'on voit Alphonse Daudet, puis « La Diligence de Beaucaire », « L'Elixir du Père Gaucher », « Les Trois messes basses » et « Le Secret de Maître Cornille ». Une exquise Brunette : Pierrette Bruno. Vori critique d'André Bazin, page 44.

Faites-moi confiance, film de Gilles Grangier, avec Zappy Max, Colette Ripert, Pierre Larquey, Francis Blanche, Jeanne Fusier-Gir, Louis de Funès. — Non, ne faites pas confiance à Zappy Max ni à Gilles Grangier ! Un seul problème : y a-t-il vraiment un public pour ce genre de film ? Spectateurs égarés ? Lassitude ? Emmener sa petite amie quelque part ?

Escalier de service, film de Carlo Rim, avec Danielle Darrieux, Sophie Desmarets, Etchika Choureau, Denise Grey, Robert Lamoureux, Jean Richard, Misha Auer, Saturnin Fabre, Jacques Morel, Yves Robert. — Voir critique de J. Doniol-Valcroze dans ce numéro, page 42.

LES LIVRES

par André Rossi

CINEMA ET T.V. EN COULEURS

Jean Vivié, 210 pages, 19 planches hors-texte. Editions B.P.I., Paris 1954.

Petit ouvrage très complet sur les problèmes de la télévision et du cinéma en couleurs. Aperçu rétrospectif, nombreux graphiques dans le texte. Préface de Léon Gaumont rédigée en 1937.

IL CINEMA ITALIANO

Lizzani, 444 pages, 60 photographies. Editions Parenti, Forence 1954.

Une très courte histoire du cinéma italien, des origines à nos jours. Comporte une importante filmographie, très complète, de nombreux réalisateurs italiens.

THE THEORY OF STEREOSCOPIC TRANSMISION AND ITS APPLICATION TO THE MOTION PICTURE

Raymond et Nigel Spottiswood, 180 pages, University of California Presz Berkeley et Los *Angeles* 1953.

Ouvrage technique très documenté sur le problème qui a permis la réalisation des premiers films en relief dessinés par MacLaren. Nombreux hors-texte. Contient également une pochette avec graphiques et lunettes bicolores, graphiques permettant de comprendre la perception du relief par la séparation des plans en avant, sur et derrière l'écran.

FRENCH FILM

G. Sadoul, 132 pages, 84 photographies, Falcon Press, Londres 1953.

Excellente petite histoire du cinéma français, illustrée par des photos de choix.

CHARLES CHAPLIN, LE SELF-MADE MYTHE

José Augusto Franca, 271 pages. Editions Inquerito 1953.

Excellent ouvrage sur le mythe Chaplin traduit du portugais par Villeneuve de Mons et l'Auteur.
Contient 10 pages de notes et références.

THE GREAT GOD PAN (A biography of the tramp played by Ch. Chaplin).

Robert Payne, 302 pages, 38 photographies. Hermitage House, New-York 1952.

Une très curieuse et inhabituelle étude sur « Charlot » à travers ses ancêtres Pierrot, Punch, Arlequin, Grimaldi, De*burau, etc...*

PANORAMIQUE SUR 50 ANS DE CINEMA

Georges Hacquard, 62 pages, 7 photographies, Editions C.I.D.A.L.C., Paris 1954.

***Ainsi qu'il est dit dans la préface: « un* condensé pour lecteurs pressés... ».**

MENACES SUR LE CINEMA

X..., 64 pages, 10 photographies. Editions de la Nouvelle Critique, Paris.

Réflexions et constatations sur la monopolisation des écrans mondiaux par Hollywood.

HISTOIRE GENERALE DU CINEMA, Tome IV « LE CINEMA PENDANT LA GUERRE (1939-1945).

G. Sadoul, 326 pages, 98 photographies. Editions Denoël, Paris 1954.

Important ouvrage complétant heureusement les volumes précédents.

PANORAMA DU CINEMA TCHECOSLOVAQUE

X..., 48 pages, 101 photographies. Editions du Cinéma d'Etat tchécoslovaque, Prague 1954.
Edition française d'une plaquette donnant un aperçu de la production tchèque.

LES DESSINS ANIMES ET FILMS DE MARIONNETTES TCHECOSLOVAQUES

X..., 12 pages, 46 photographies. Edition du Cinéma d'Etat tchécoslovaque, Prague 1951.
Description des films réalisés de 1945 à 1950.

CATALOGUE DES FILMS DE MARIONNETTES ET DESSINS ANIMES DE PRODUCTION TCHECOSLOVAQUE

X..., 20 pages, 76 photographies. Edition du Cinéma d'Etat thécoslovaque, Prague 1953.
Plaquette semblable à la précédente et la complétant juqu'à 1952.

FILMS POLONAIS

X..., 108 pages, 74 photographies. Edition du Film Polsky, Paris 1954.

Petite brochure descriptive des films polonais (fiction, documents, etc...), réalisés depuis 1947.

FILMS DOCUMENTAIRES DU MAROC

X..., 62 pages, 15 photographies. Editions Africaines Perceval, Rabat 1954. Plaquette descriptive, en français et anglais, des documentaires culturels réalisés sous le patronage du Centre Cinématographique marocain.

CATALOGUE GENERAL DES FILMS FRANÇAIS DE COURT METRAGE

X..., 900 pages. Edition d'Unifrance Film, Paris 1953.

Catalogue trilingue (français, anglais, espagnol), donnant la description de près de 1.800 films réalisés de 1936 à 1952. Index (12 pages) des producteurs, Index des titres (35 pages).

A. ROSSI.

Le 20 décembre prochain
paraîtra notre numéro spécial de Noël

L'Amour au Cinéma

80 pages — couverture en couleurs — photos rares

*

Au sommaire : Alexandre Astruc, Jacques Audiberti, Boussac de Saint-Marc, Jacques Becker, René Clair, Jules Dassin, Abel Gance, O'Brady, Max Ophuls, Jean Renoir, Eric von Stroheim, Jacques Tati, Louise de Vilmorin

*

La censure — l'érotisme — le sentiment — les perversions

NOS RELIURES



Nous avons fait étudier un nouveau système de reliure, plus souple, plus résistant et d'un maniement plus facile, que nous proposons à nos lecteurs au même tarif que l'ancien.

Cette reliure à couverture jaune et noire, dos noir titré CAHIERS DU CINEMA en lettres or, prévue pour contenir 12 numéros s'utilise avec la plus grande facilité.

PRIX DE VENTE : A nos bureaux : 500 francs. Envoi recommandé : 600 francs. Les commandes sont reçues : 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) — C.C.P. 7890-76, PARIS.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle du cinéma
— et du télé-cinéma —

Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et LO DUCA
Directeur-gérant : L. KEIGEL

●

25, Bd Bonne-Nouvelle - PARIS (2e)
R.C. Seine 326.525 B

●

Prix du numéro : 250 Frs

Abonnement 6 numéros :

France, Union Française	1.375 Frs
Etranger	1.800 Frs

Abonnement 12 numéros :

France, Union Française	2.750 Frs
Etranger	3.600 Frs

●

Adresser lettres, chèque ou mandat aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leur auteur.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Directeur-Gérant : L. Keigel.

Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal : 4e trimestre 1954.

Printed in France

PRIX DU NUMÉRO : 250 FRANCS